

تاریخ اداریہ

تاریخ اداریہ

اٹھارویں صدی

ڈاکٹر جمیل جالبی

ایم۔ اے۔ ایل۔ ایل۔ بی۔ پی۔ ایچ۔ ڈی۔ ڈی۔ یٹ

جلد دوم

حصہ اول

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی

© جملہ حقوق محفوظ ہیں۔

TARIKH-E-ADAB-E-URDU

VOL. II IN TWO VOLS.

BY DR. JAMEEL JALIBI

Rs. 150.00

۶۱۹۸۴

سال اشاعت :

۱۰۰۰

تعداد :

۱۵۰/- روپے (ایک سو پچاس روپے)

قیمت :

محمد مجتبیٰ خاں

ناشر :

خلیق ٹوکی

سرورق :

تاج آفیسٹ پریس دہلی - ۱۱۰۰۰۴

مطبع :

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس

۳۱۰۸ گلی عزیز الدین وکیل کوٹھہ پنڈت لال کنواں دہلی ۱۱۰۰۰۸

تاریخ ادبِ اردو

اٹھارویں صدی

ڈاکٹر جمیل جالبی

ایم۔ اے۔ ایل۔ ایل۔ بی۔ پی۔ ایچ۔ ڈی۔ ڈی۔ لٹ

جلد دوم

حصہ اول

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی

توثیب

حصہ اول

پیش لفظ - - - - - ۱۱
تعمید :

- پہلا باب : اٹھارویں صدی : سیاسی منظر ، طرز فکر ،
تہذیبی و معاشرتی رویے - - - - - ۱
دوسرا باب : اردو شاعری : رواج ، کشمکش ، اثرات ،
محرکات و میلانات - - - - - ۲۰

فصل اول :

شہابی ہند میں اردو شاعری کی ابتدائی روایت

- پہلا باب : (الف) مذہبی شاعری - - - - - ۴۳
(ب) لسانی خصوصیات ، شال و دکن کی
زبانوں کا فرق - - - - - ۵۳
دوسرا باب : رزم نامے - - - - - ۷۶
تیسرا باب : طائر و ہجو کی روایت : جعفر زئی - - - ۹۰

فصل دوم :

- پہلا باب : فارسی کے ریختہ گو : بیدل ، شاہ گلشن وغیرہ - ۱۲۱
دوسرا باب : فارسی کے ریختہ گو : آرزو ، مخلص وغیرہ - ۱۳۸

انتساب

محمد سہیل خان (سہیل جالبی) کے نام

جو بھائی بھی ہے اور بیٹا بھی

ع : تُمْ سَلَامَتٌ رَہُوْہَ زَارِبَرَسْ

جمیل جالبی

فصل سوم :

پہلا باب : ولی دکنی کے اثرات ، تخلیقی رویے ، شاعری

۱۸۷	- - - -	کی پہلی تحریک : ایہام گوئی
۲۱۰	- - - -	دوسرا باب : ایہام گو شعرا : آبرو
۲۴۱	- - - -	تیسرا باب : دوسرے ایہام گو شعرا : ناجی وغیرہ
۲۸۸	- - - -	چوتھا باب : غیر ایہام گو شعرا : اشرف ، فائز وغیرہ

فصل چہارم :

ردِ عمل کی تحریک

۳۴۷	- - - -	پہلا باب : اسباب ، خصوصیات ، معیار سخن
۳۵۹	- - - -	دوسرا باب : ردِ عمل کے شعرا : مظہر جانجناں ، یقین وغیرہ
۴۲۶	- - - -	تیسرا باب : ردِ عمل کے شعرا : شاہ حاتم

فصل پنجم :

ردِ عمل کی تحریک کی توسیع

۴۶۹	- - - -	پہلا باب : میر و سودا کا دور - ادبی و لسانی خصوصیات
۵۰۲	- - - -	دوسرا باب : محمد تقی میر - حیات ، سیرت ، تصانیف
۵۷۲	- - - -	تیسرا باب : محمد تقی میر - مطالعہ شاعری

حصہ دوم

۶۴۹	- - - -	چوتھا باب : مرزا محمد رفیع سودا
۷۲۳	- - - -	پانچواں باب : خواجہ میر درد
۷۶۳	- - - -	چھٹا باب : قائم ، میر سوڑ ، میر اثر
۸۱۸	- - - -	ساتواں باب : میر حسن
۸۷۸	- - - -	آٹھواں باب : دوسرے شعرا
۹۳۳	- - - -	نواں باب : چند اور شعرا

فصل ششم :

اتھارویں صدی میں اردو نثر

۹۸۳	- - - -	پہلا باب : اردو نثر کے رجحانات ، اسالیب و ادبی خصوصیات
۹۹۹	- - - -	دوسرا باب : تنقیدی نثر اور اسالیب
۱۰۲۵	- - - -	تیسرا باب : مذہبی تصانیف اور اسالیب
۱۰۷۳	- - - -	چوتھا باب : تاریخی نثر ، امن کا اسلوب
۱۰۸۲	- - - -	پانچواں باب : افسانوی تصانیف اور اسالیب

اشارہ :

۱۱۴۵	- - - -	کتاب و منظومات
۱۱۶۵	- - - -	مقالات
۱۱۶۷	- - - -	رسائل و جرائد
۱۱۶۹	- - - -	موضوعات
۱۱۷۲	- - - -	لسانیات
۱۱۷۶	- - - -	علمی ، ادبی ادارے ، کتب خانے ، پریس وغیرہ
۱۱۸۳	- - - -	اشخاص
۱۲۳۲	- - - -	اقوام و ملل
۱۲۳۳	- - - -	افسانوی کردار
۱۲۳۵	- - - -	مقامات
۱۲۴۳	- - - -	محلے ، عبارات ، باغات ، دریا ، پہاڑ وغیرہ
۱۲۴۵	- - - -	افسانوی مقامات وغیرہ
۱۲۴۶	- - - -	متفرقات
۱۲۴۷	- - - -	صحیح نامہ

کچھ ہے ، ادب میں زندگی کے تنوع کو دریافت کر کے ، تنہا ادب کو وسعت دینے کی کوشش کی ہے ۔ آپ کو ان صفحات میں اسی لیے تحقیق میں تنقیدی شعور اور تنقید میں تحقیقی روشنی نظر آئے گی ۔ یہی امتزاج ”تاریخ ادب اردو“ کا نمایاں پہلو اور اس کی انفرادیت ہے ۔

اسی امتزاج کے ساتھ آپ کو اس ”تاریخ“ میں کئی سطحیں ملیں گی ۔ تنقیدی و فکری سطح بھی اور تحقیقی و تہذیبی سطح بھی ۔ روایت و تبدیلی کا سفر بھی اور شاعروں ، مصنفوں کا تجزیہ بھی ۔ سوانحی حالات بھی اور تصانیف کا مطالعہ بھی ۔ اسلوب و طرز کا تجزیہ بھی اور انسانی تبدیلیوں کے مباحث بھی ، اور ان سب کے ساتھ ایک اسلوب بیان بھی ۔ ایسا اسلوب جو آئینے کی طرح صاف و شفاف ہو ، رواں و شگفتہ ہو اور عام بول چال کی زبان سے قریب ہونے ہوئے بھی ”ادبی“ ہو ۔ تاریخ ادب لکھتے ہوئے میں نے رنگین ، شاعرانہ اسلوب سے حتی الوسع دامن بچایا ہے تاکہ اسلوب کی رنگینی اصل تاریخ کو ماند نہ کر دے ۔ جہاں بے ضرورت فارسی و عربی الفاظ سے گریز کیا ہے وہاں حسب ضرورت اضافتوں کا استعمال بھی کیا ہے اور کہیں غیر عربی و فارسی لفظوں میں اضافت و عطف استعمال کر کے اردو نثر کے لحن اور آہنگ کو ابھارا ہے تاکہ پڑھنے والا ، شاعری کے آہنگ کی طرح ، نثر کے لحن سے بھی لطف اندوز ہو سکے اور یہ نثر ایسی ہو جو ادبی تاریخ کے مزاج سے پوری مطابقت رکھتی ہو ۔ یہ کام طویل اور پیچیدہ جملوں سے بھی لیا گیا ہے اور چھوٹے جملوں سے بھی ۔ اگر تاریخ پڑھتے ہوئے آپ کو جملوں کی طوالت اور پیچیدگی کا احساس نہیں ہوا تو اس کے معنی یہ ہیں کہ میں نثر لکھنے میں ناکام نہیں رہا ۔

تاریخ کا کام صرف یہ نہیں ہے کہ وہ واقعات و حقائق کا محض اندراج کر دے بلکہ ضروری ہے کہ مختلف سروں کو باہمی ربط دے کر ایک ایسی تنظیم میں لے آئے کہ یہ تصویر پڑھنے والے کے ذہن پر نقش ہو جائے اور ادب کا حقیقی ، تاریخی ارتقا بھی نظروں کے سامنے آ جائے ۔ تاریخ بیک وقت کیوں اور کیسے کا جواب بھی ہے جس میں مختلف عوامل اور رجحانات کی وجہ دریافت کر کے انہیں ایک مشترک رشتے میں پرونا ہوتا ہے ۔ تاریخ ادب میں جہاں کسی دور کے اپنے معیار اور نظام اقدار کی مدد سے ادب کا مطالعہ کیا جاتا ہے وہاں ساتھ ساتھ دائمی ادبی معیاروں سے بھی تخلیقات کا مطالعہ کیا جاتا ہے ۔ تاریخ ادب پڑھتے ہوئے یہ بات بھی محسوس ہونی چاہیے کہ جہاں مخصوص

پیش لفظ

”تاریخ ادب اردو“ کی جلد دوم آپ کے سامنے ہے جیسے ، پڑھنے والوں کی آسانی کی خاطر ، دو حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے ۔ یہ جلد ، جو کم و بیش اٹھارویں صدی عیسوی کا احاطہ کرتی ہے ، اپنی جگہ مکمل بھی ہے اور اگلی پہلی جلدوں سے پوری طرح مربوط بھی ۔ جلد اول ۱۹۷۵ء میں شائع ہوئی تھی اور جلد دوم پر میں نے ۱۹۷۸ء ہی میں کام شروع کر دیا تھا ، جو تقریباً ۸ سال بعد مارچ ۱۹۸۲ء میں مکمل ہوئی ۔ یہ عرصہ ایسے گزر گیا جیسے کل کی بات ہو ۔ اس طویل مدت کی وجہ یہ تھی کہ میں نے ادبی تاریخ نویسی کی بنیاد دوسروں کی آراء یا سنی سنائی باتوں پر نہیں رکھی ، بلکہ سارے کلیات ، ساری تصانیف ، کم و بیش سارے اصل تاریخی ، ادبی و غیر ادبی مآخذ سے براہ راست استفادہ کر کے روح ادب تک پہنچنے کی کوشش کی ہے اور پوری ذمہ داری و شعور کے ساتھ ، کم سے کم لفظوں میں ، اسے بیان کر دیا ہے ۔ ویسے بھی جب آپ کسی ایک شاعر یا مصنف کا ڈوب کر مطالعہ کرتے ہیں تو پھر دوسرے شاعر یا مصنف کا مطالعہ کرنے کے لیے ذہن کو لٹے سرے سے تیار کرنا پڑتا ہے تاکہ زیر مطالعہ شاعر یا مصنف آپ کی تخلیقی و تنقیدی شخصیت کا حصہ بن جائے ۔ تاریخ لکھتے ہوئے میں نے ہر شاعر و مصنف کے ساتھ اسی طرح شب و روز بسر کیے ہیں ۔

اگر ”ادب“ زندگی کا آئینہ ہے تو ادب کی ”تاریخ“ کو بھی ایسا آئینہ ہونا چاہیے جس میں ساری زندگی کی روح کا عکس نظر آئے ۔ میں نے ”تاریخ ادب اردو“ کو ایک ایسا ہی آئینہ بنانے کی کوشش کی ہے ۔ بنیادی طور پر میں نے ”ادب“ کو ادب کی حیثیت سے دیکھا ہے لیکن کچھ ، فکر اور تاریخ کے تخلیقی امتزاج سے میں نے تاریخ ادب کو ایک وحدت ، ایک اکائی بنانے کی کوشش کی ہے ۔ یہاں ادبی تاریخ کی سطح پر تحقیقی ، تنقید اور کچھ مل کر ایک ہو گئے ہیں ۔ تحقیق سے میں نے حقائق و واقعات کی صحت و درستی کا تعین کیا ہے ۔ تنقیدی شعور سے ، صحیح نتائج تک پہنچ کر ، تاریخی زاویہ دبا ہے اور

واقعات و رجحانات شخصیتوں کو جنم دے رہے ہیں، وہاں ادبی شخصیتیں بھی واقعات و رجحانات کو جنم دے کر تاریخی دھارے کو نئی جہت دے رہی ہیں۔ زندگی میں جو حرکت و عمل نظر آتے ہیں ان کی واضح جھلک ادبی تاریخ میں بھی نظر آنی چاہیے۔ ادبی تاریخ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی چاہیے کہ حال کا ماضی سے کیا رشتہ ہے اور یہ بات بھی کہ حال ماضی کو کیسے بدلنا رہتا ہے؟ یہ رشتے نظامِ اقدار میں بھی ملیں گے اور تخلیقی عمل میں بھی۔ روایت پرستی میں بھی اور روایت شکنی میں بھی۔ ادب کے مورخ کے لیے ضروری ہے کہ اس میں بیک وقت تاریخی شعور بھی ہو اور قوتِ تجزیہ بھی۔ نتائج اخذ کرنے کی صلاحیت بھی ہو اور گہری تنقیدی نظر بھی۔ تحقیقی مزاج و تربیت بھی ہو اور گہرا انسانی شعور بھی۔ اس نے نہ صرف اپنے ادب کا ”مربوط“ مطالعہ کیا ہو بلکہ قدیم و جدید بلکہ جدید تر ادب پر بھی گہری نظر رکھنا ہو۔ اس میں واقعات کو منطقی ترتیب سے بیان کرنے کی ایسی صلاحیت ہو کہ روایت کی تشکیل، تعمیر اور پھر مختلف عوامل کے زیر اثر پیدا ہونے والی تبدیلی کے تدریجی سفر کو بھی تاریخِ ادب میں واضح طور پر دکھا سکے۔ تاریخِ ادب نہ صرف ادب کی بلکہ سماجی تبدیلیوں کے زیر اثر زبان و بیان کی تبدیلیوں کی تاریخ بھی ہوتی ہے۔ ادب کی تاریخ میں ان تخلیقات کا مطالعہ بھی آ جاتا ہے جنہوں نے اپنے دور میں معاشرے کو متاثر کیا اور سماجی تبدیلی کے ساتھ بے جان ہو کر تاریخ کی جھولی میں جا گریں اور ان کا بھی، جو قدیم ہوتے ہوئے بھی، آج اسی طرح زندہ و موجود ہیں۔ تاریخ کا کام ادبی روایت کو اپنے اصل خدوخال کے ساتھ اجاگر کرنا ہوتا ہے اور پھر اس روایت سے پیدا ہونے والی اس انفرادیت کو بھی جس سے ایک تخلیقی شخصیت اور دوسری تخلیقی شخصیت میں لطیف و نازک فرق پیدا ہوتا ہے۔ کہیں یہ انفرادیت محض تجربے کی انفرادیت ہوتی ہے اور کہیں یہ انفرادیت، زمان و مکان سے آزاد ہو کر، آفاقیت بن جاتی ہے۔ اسی سے مختلف شخصیتوں کا، ان کے اپنے دور میں اور پھر آج تک کی تاریخ میں، مقام متعین ہوتا ہے۔ اسی سے یہ مسئلہ بھی طے ہو جاتا ہے کہ کس ادبی شخصیت کا ذکر تاریخ میں کیا جانا چاہیے اور کتنا؟ ادبی تاریخ لکھتے ہوئے یہ اور اس قسم کے بے شمار مسائل سامنے آتے ہیں۔ میں نے ”تاریخِ ادبِ اردو“ میں حتی الوسع یہی کوشش کی ہے۔

میں نے ادوار کی زمانی تقسیم کے ساتھ، روایت کی تشکیل و تعمیر اور ردِ عمل و تبدیلی کو بنیادی طور پر سامنے رکھا ہے تاکہ زمانی ترتیب، روایت

کا سفر اور روحِ ادب بیک وقت سامنے آجائیں۔ جدید ادبی تاریخ کے ادوار کی تقسیم اسی طرح ہونی چاہیے۔ مستقدمین، متوسطین اور متاخرین کی جو تقسیم، پہلی بار قائم چاند پوری نے اپنے تذکرے ”عزیز نکات“ میں کی تھی، وہ اب یقیناً بے معنی ہو گئی ہے۔

میں نے ان تمام مباحث کو بھی تاریخ کے دامن میں سمیٹنے اور صاف کرنے کی کوشش کی ہے جن پر مختلف زاویوں سے صاحبانِ علم و ادب اظہارِ خیال کر چکے ہیں۔ تاریخِ ادبِ اردو میں میں نے کم و بیش ہر بات کو حوالے اور سند کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہاں آپ کو تنقید کی مختلف صورتیں بھی ملیں گی۔ تحقیقی و معروضی بھی اور نفسیاتی و سماجی بھی۔ تہذیبی و نظریاتی بھی اور عملی و تجزیاتی بھی۔ تشریحی و لسانیاتی بھی اور اخلاقی و جہالتی بھی اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر تخلیقی و تاریخی شخصیت کا مطالعہ ایک ہی معیار اور ایک ہی پیمانے سے نہیں کرنا چاہیے۔ تخلیقی رنگا رنگی اور روایت کے تنوع کے پیشِ نظر، تنقیدی معیار اور زاویے بھی حسبِ ضرورت بدلتے رہنے چاہئیں تاکہ انفرادیت کا لطیف فرق واضح ہو سکے۔ میں نے تنقیدی رائے دیتے وقت بے جا تعمیم، بے بنیاد کلیوں اور ہر مصنف کے لیے یکساں الفاظ و صفات کے استعمال سے گریز کیا ہے۔ جن مصنفوں کی تصانیف غیر مطبوعہ تھیں ان کے اقتباسات، اپنے نقطہ نظر یا تنقیدی رائے کی وضاحت کے لیے، اس لیے زیادہ دے دیے ہیں کہ یہ مخطوطات قاری کی دسترس سے باہر ہیں۔

ہمارے ہاں اب تک شاعروں اور مصنفوں کے مستند و مربوط حالاتِ زندگی بھی مرتب نہیں ہوئے۔ ولادت و وفات اور اہم واقعات کے مستند سنین بھی متعین نہیں ہوئے۔ اکثر تصانیف و دواوین کے زمانہ تصنیف بھی غیر متعین ہیں۔ مستند متن بھی موجود نہیں ہیں۔ ادبی تاریخ کا مواد اور اکثر تصانیف، مخطوطوں کی شکل میں، دلہا کے مختلف کتب خالوں میں بکھرے ہوئے ہیں۔ میں نے حتی المقدور اس تمام خطی و کتبیاب مواد سے تاریخ لکھنے میں استفادہ کیا ہے۔ مختصراً یہ کہ تاریخِ ادبِ اردو لکھنے کے لیے میں نے وہ سب کچھ کیا جو میرے بس میں تھا۔

زیر نظر دور کا بنیادی ستہ ہجری ہے، اسی لیے اس کو بنیادی طور پر استعمال کیا ہے لیکن آج کے پڑھنے والوں کی سہولت کے لیے عیسوی سنین بھی ساتھ دے دیے ہیں۔ پڑھنے والوں کی آسانی کے لیے سارے حواشی بھی ہر باب کے آخر میں جمع کر دیے ہیں اور ان کی ترتیب کے حوالے متن میں درج کر دیے

ہیں۔ ان حواشی میں کتابوں کے حوالوں کے علاوہ بعض مفید نکات بھی ملیں گے۔ بعض ایسے حوالے، جن کا مطالعہ قاری کے لیے ضروری تھا، اسی صفحے پر درج کر دیے گئے ہیں۔ جلد دوم کی فہرست مختصر ہے لیکن ”اشارے“ کی مدد سے، جو مفصل ہے، آپ اپنے حوالے یا موضوعات و شخصیات وغیرہ کو بہ آسانی تلاش کر سکتے ہیں۔ سارے موضوعات متعلقہ مصنف یا صنفِ ادب کے تحت درج کر دیے گئے ہیں اور جو ان کے علاوہ ہیں انہیں متفرق موضوعات کے تحت درج کر دیا گیا ہے۔ اسی لیے ”موضوعات“ کا اشاریہ مختصر ہے۔

میں مجلسِ ترقیِ ادب کے ناظمِ اعلیٰ محبتی جناب احمد ندیم قاسمی صاحب کا انتہائی شکر گزار ہوں جنہوں نے میرے اس کام میں ہمیشہ دلچسپی لی، حوصلہ بڑھایا اور حسن و خوبی کے ساتھ اسے شائع کیا۔ میں بہتم مطبوعات جناب احمد رضا صاحب کا بھی ممنون ہوں جنہوں نے پوری دلچسپی سے اس ضخیم کتاب کے پروف پڑھے اور سلپے سے اسے طبع کیا۔

جلیل جالبی

۱۲ جون ۱۹۸۷ء



پہلا باب

تمہید

اٹھارویں صدی: سیاسی منظر، طرزِ فکر، تہذیبی و معاشرتی رویے

اٹھارویں صدی عیسوی کی پہلی صبح کا سورج طلوع ہوا تو برِ عظیم میں رقبے، آبادی اور دولت کے اعتبار سے ایک ایسی عظیم سلطنت قائم تھی جس کے حدود کابل و کشمیر اور کوہِ ہمالیہ کی فلک بوس چوٹیوں سے لے کر کم و بیش راسِ کھاری تک پھیلے ہوئے تھے۔ اسی سالہ اورنگ زیب عالمگیر اس عظیم الشان سلطنت کا شہنشاہ تھا۔ خودِ برِ عظیم کی تاریخ میں اس سے پہلے ایسی عظیم سلطنت وجود میں نہیں آئی تھی۔ مغلوں نے برِ عظیم کو نہ صرف سیاسی اتحاد سے روشناس کر کے ایک نیا قومی تصور دیا تھا بلکہ ایک وسیع تہذیبی ہم آہنگی پیدا کر کے ایسا سیاسی و تہذیبی ڈھانچا بھی تیار کیا تھا جس میں معاشرے کی تخلیقی و فکری صلاحیتیں پھل پھول سکیں۔ سترھویں صدی اس تہذیب کا نقطہٴ عروج ہے اور اٹھارویں صدی اس عظیم سلطنت کے زوال کی داستان ہے۔ وہ نظامِ خیال جس نے اس عظیم سلطنت کو جنم دیا تھا اب قوتِ عمل اور آگے بڑھنے، پھیلنے کی صلاحیت سے محروم ہو چکا تھا اور اسی لیے تاجِ محل والی تہذیب کی دیو ہیکل عمارت کے ستون ایک ایک کر کے گرنے لگے تھے۔ اورنگ زیب عالمگیر کی وفات (۱۱۱۸ھ/ ۱۷۰۷ء) اس صدی کا پہلا اور سب سے اہم واقعہ ہے جس کے بعد، پچاس سال کے عرصے میں، نااہل جانشینوں کی بے طاقتی، خانہ جنگی، عیش پرست امرا کی باہمی آویزش، عسکری قوت کی کمزوری اور سلطنت کے وسیع تر مفاد میں اتحاد کے جذبے کے فقدان نے اس وسیع و عریض سلطنت کو بارہ بارہ کر دیا۔

جیسے ہی اورنگ زیب کی آنکھ بند ہوئی جانشینی کی جنگ شروع ہو گئی اور بڑا بیٹا معظم کامیاب ہو کر بہادر شاہ کے لقب سے تختِ سلطنت پر بیٹھ گیا۔ چار سال گزرے تھے کہ ۱۱۲۳ھ/۱۷۱۲ع میں وہ وفات پا گیا۔ بہادر شاہ کے مرنے ہی اس کے بیٹوں میں جانشینی کی جنگ شروع ہو گئی اور باپ کی لاش بغیر دفنائے ایک مہینے تک یوں ہی رکھی رہی۔ اس جنگ کے نتیجے میں جہاں دار شاہ تختِ سلطنت پر متمکن ہوا۔ وہ افیم کا عادی اور شراب کا رسیا تھا۔ اس کے عادات و اطوار میں نہ شاہانہ وقار تھا اور نہ وہ توازن و حوصلہ جو اب تک مغل بادشاہوں کا خاصہ رہا تھا۔ وہ دن رات لال کنور کے ساتھ دادِ عیش دیتا اور شرافت و شائستگی کے سارے حدود توڑ کر مبتذل جنسی اطوار میں ملوث رہتا۔ رنڈی بھڑوے اسے گھیرے رہتے۔ امرا و عائدین کی ہگڑیاں اچھلتیں۔ انتظامِ سلطنت چند ہی ماہ میں بکھر کر تباہ و برباد ہونے لگا۔ بادشاہ کے ان طور طریقوں نے سارے معاشرے کو متاثر کیا۔ ابتذال نے شائستگی کی جگہ لے لی۔ اخلاقی قدریں بے وقعت ہو کر پامال ہونے لگیں۔ گیارہ مہینے کی حکومت میں خزانہ خالی ہو گیا اور مغل بادشاہ کے جلال و جبروت کا تصور ہوا ہو گیا۔ ۱۱۲۳ھ/۱۷۱۳ع میں جہاں دار شاہ قتل کر دیا گیا اور ساداتِ بارہہ کی مدد سے فرخ سیر تختِ سلطنت پر بیٹھا۔ فرخ سیر غیر مستقل مزاج، کمزور طبیعت کا انسان تھا۔ وہ انتظامی صلاحیت سے عاری اور امراء کے ہاتھوں میں کٹھ پتلی تھا۔ فرخ سیر نے ساداتِ بارہہ سے جان چھڑانے کے لیے جب ان کے خلاف سازش کی تو نتیجے میں وہ قید ہوا، اندھا کیا گیا اور ذات و رسوائی کے ساتھ ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ع میں قتل کر دیا گیا۔ اس کے دورِ حکومت میں سلطنت کا توازن اور ہگڑ گیا۔ دہی ہوئی منفی قوتیں سر اٹھانے لگیں اور انتشار کے بادل معاشرے پر چھانے لگے۔ فرخ سیر کے دورِ سلطنت میں ایک ایسا اہم واقعہ پیش آیا جس نے آگے چل کر برِ عظیم کی تاریخ کا راستہ بدل دیا۔ ۱۱۲۸ھ/۱۷۱۵ع میں ایسٹ انڈیا کمپنی نے تجارتی مراعات حاصل کرنے کے لیے فرخ سیر کے دربار میں اپنی سفارت بھیجی جس میں ولیم ہیملٹن بھی شامل تھا۔ بادشاہ بیمار تھا، ہیملٹن نے اس کا علاج کیا اور وہ صحت یاب ہو گیا۔ بادشاہ نے خوش ہو کر ایسٹ انڈیا کمپنی کو ساری مطلوبہ تجارتی مراعات دے دیں۔ ان مراعات کی رو سے، بغیر محصول ادا کیے انہیں بنگال میں تجارت کے حقوق مل گئے۔ کلکتہ کے اطراف میں مزید زمین مل گئی۔ حیدرآباد کے صوبے میں بغیر محصول ادا کیے تجارت کے حقوق بحال کر دیے گئے۔ مدراس میں معمولی کرایہ اور سورت میں دس ہزار روپے سالانہ

ادا کر کے ہر قسم کے محصول سے معافی مل گئی۔ ساتھ ہی ساتھ کمپنی کے سیکرٹری کو ساری مغل سلطنت میں چلانے کی اجازت بھی مل گئی۔ فرخ سیر کے بعد ساداتِ بارہہ نے رفیع الدرجات کو تختِ طاؤس پر بٹھایا۔ بیس سالہ رفیع الدرجات تپ دق کا مریض تھا۔ بیماری کی وجہ سے ناکارہ ہو چکا تھا۔ دو ماہ بعد اس کے بڑے بھائی رفیع الدولہ کو، شاہ جہاں ثانی کے خطاب کے ساتھ، تخت پر بٹھایا۔ یہ بھی افیم کا عادی اور بیمار تھا۔ تین ماہ بعد اللہ کو پیارا ہو گیا۔ اس کے بعد ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ع میں بہادر شاہ کے پوتے اور جہاں شاہ کے بیٹے، روشن اختر کو مجد شاہ کے خطاب سے تختِ سلطنت پر متمکن کیا۔ اورنگ زیب کی وفات کے بارہ سال کے اندر اندر یہ چھٹا بادشاہ تھا جو مستند حکومت پر بیٹھا تھا۔ مجد شاہ، جو عرفِ عام میں مجد شاہ رنگیلا کے نام سے معروف ہے، ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع تک تختِ سلطنت پر متمکن رہا۔ اس کے دورِ حکومت میں ایوانِ سلطنت کے ستون ایک ایک کر کے گرے رہے اور وہ اس زوال کو محض تماشائی بنا ”غرقِ مے ناب“ کرتا رہا۔ تقریباً تیس سال کے عرصے میں، سارے برِ عظیم میں پھیلی ہوئی مغلیہ سلطنت، بکھر گئی، اسی لیے اسے ”خاتم السلاطین بابریہ“ کہا جاتا ہے۔

مجد شاہ کے زمانے میں امراء نے، جن میں حسین علی خان، عبداللہ خان، ذوالفقار خان اور سعادت خان خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں، اقتدار کی ہوس میں سلطنت کو سازشوں اور خانہ جنگیوں میں ملوث کر کے انتشار کی ان طاقتوں کو ابھارا جو اب تک سر چھپائے بیٹھی تھیں۔ نتیجے میں معاشرہ اندر سے کمزور اور اس کا اتحاد پارہ پارہ ہو گیا۔ آپس کی ذاتی نفرتوں نے فرد کو اندھا کر دیا۔ معاشی مسائل شدید اور بے روزگاری عام ہو گئی۔ یہی وہ وقت ہوتا ہے جب بیرونی حملہ آوروں کے لیے راستہ صاف ہو جاتا ہے۔ ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ع میں نادر شاہ کا حملہ اسی صورتِ حال کا منطقی نتیجہ تھا۔ امرا کی ریشہ دوانیوں، خود غرضیوں، سازشوں اور غداریوں کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ جب آصف چاہ نظام الملک نے نادر شاہ سے معاہدہ کر کے یہ طے کر لیا کہ نادر شاہ، مجد شاہ کو بحال رکھے گا اور مجد شاہ دو کروڑ روپے اسے پیش کرے گا، تو برہان الملک سعادت خان نے یہ دیکھ کر کہ خانِ دوراں کی وفات کے بعد اب امیرالامرا کا عہدہ نظام الملک کو مل جائے گا، نادر شاہ سے کہا کہ :

”مجد شاہ کے لشکر میں سوائے آصف چاہ کوئی دوسرا شخص حکم صادر نہیں کر سکتا اور مبلغ دو کروڑ روپے کیا حیثیت رکھتے ہیں کہ

اور خود غرضیوں کی داستان ہے۔ ۱۱۶۶ء/۱۷۵۳ء میں عہدالملک غازی الدین خان اور صفدر جنگ کے درمیان چھ ماہ تک خانہ جنگی ہوئی رہی۔ ادھر مرہٹے، سکھ، روہیلے اور جاٹ اپنی شورشوں سے سلطنت کے در و دیوار ہلاتے رہے۔ ۱۱۶۷ء/۱۷۵۴ء میں عہدالملک اور ہولکر نے احمد شاہ بادشاہ کو معزول کر کے اسے اور اس کی ماں دونوں کو اندھا کر دیا اور جہاں دار شاہ کے بڑے بیٹے، عزیز الدین کو عالمگیر ثانی کے خطاب کے ساتھ تخت پر بٹھا دیا۔ ۱۱۷۰ء/۱۷۵۷ء کی جنگ پلاسی میں بنگال کے نواب سراج الدولہ کو شکست دے کر انگریزوں نے بنگال میں اپنا اقتدار قائم کر لیا۔ ۱۱۷۳ء/۱۷۵۹ء میں عہدالملک نے عالمگیر ثانی کو کسی فقیر باکرامت سے ملاقات کے بہانے فیروز شاہ کے کوئلے میں لے جا کر قتل کرادیا اور ننگی لاش کو دریائے جمنا کے کنارے پھینکوا دیا۔ عالمگیر نے، جو اس وقت بہار میں تھا، وہیں اپنی بادشاہت کا اعلان کیا اور ادھر عہدالملک نے کام بخش کے پوتے محی الملک کو شاہ جہاں ثالث کے خطاب کے ساتھ تخت پر بٹھا دیا، لیکن ۱۱۷۴ء/۱۷۶۱ء میں، تیسری جنگ پانی پت میں فتح یاب ہو کر، احمد شاہ ابدالی نے شاہ عالم ثانی کو بادشاہ ہند تسلیم کر لیا۔ شاہ عالم ثانی اس وقت دہلی سے دور اپنے مقدر سے لڑ رہا تھا۔ ۱۱۷۸ء/۱۷۶۳ء میں شجاع الدولہ نے بادشاہ کی اجازت سے انگریزوں پر حملہ کیا اور اس جنگ میں، جو 'جنگ بکسر' کے نام سے تاریخ میں موسوم ہے، انگریزوں نے شاہی افواج کو شکست دے کر شاہ عالم ثانی کو اپنی حفاظت میں لے لیا اور ۱۱۷۹ء/۱۷۶۵ء میں بنگال، بہار اور اڑیسہ کی دیوانی کی سند اس سے حاصل کر لی۔ شاہ عالم ثانی کو الہ آباد میں قیام کے لیے کہا گیا اور جنرل اسمتھ کو بادشاہ کی نگرانی کے لیے وہاں چھوڑ دیا گیا۔ بادشاہ شہر میں رہتا تھا اور جنرل اسمتھ قلعے میں قیام کرتا تھا۔ کچھ عرصے بعد انگریزوں نے پچاس لاکھ روپے کے بدلے اودھ شجاع الدولہ کو دے دیا۔ ۱۱۸۸ء/۱۷۷۳ء میں شجاع الدولہ نے انگریزوں کی مدد سے روہیلہ سردار حافظ رحمت خان کو شکست دی۔ رحمت خان میدان جنگ میں مارے گئے اور اسی کے ساتھ روہیلوں کا زور بھی ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ٹوٹ گیا۔ انگریزوں اور فرانسیسیوں کی جنگ اقتدار میں کرنائیک کی تیسری جنگ کے بعد فرانسیسیوں کی طاقت بھی ختم ہو گئی۔ ۱۲۱۳ء/۱۷۹۹ء میں انگریزوں نے ٹیپو سلطان کو شکست دے کر اپنے اس زبردست حریف کو بھی راستے سے ہٹا دیا۔ ۱۲۱۴ء/۱۸۰۰ء کو نانا فرلویس بھی وفات پا گئے اور اسی کے ساتھ مرہٹہ قوت بھی پکھر گئی۔ اب صرف انگریز

ہندوستان کی اتنی سی دولت پر قناعت کر لی جائے۔ دو کروڑ روپے کا تو تنہا یہ غلام اپنے گھر سے دینے کا عہد کرتا ہے اور بے شمار دولت بادشاہ، امراء، مہاجنوں اور تاجروں کے گھر سے عائد سرکار کی جا سکتی ہے بشرطیکہ شاہجہاں آباد تک کہ تیس چالیس کوس سے زیادہ مسافت پر نہیں ہے، آپ تشریف لے چلیں۔ نادر شاہ یہ خبر سن کر خوش ہوا۔ ۲۴

اگر برہان الملک سعادت خان یہ غداری نہ کرتا اور نادر شاہ کو دہلی آنے کی دعوت نہ دیتا تو دہلی کی تباہی و بربادی کا وہ سانحہ پیش نہ آتا جس نے مغلیہ سلطنت کی کدر توڑ کر رکھ دی اور جس میں تیس ہزار^۲ اور بقول فریزر^۳ ایک لاکھ بیس ہزار سے لے کر ڈیڑھ لاکھ مرد عورت ہندو مسلمان تہ تیغ ہوئے۔ تجارت، معاشی سرگرمیاں، مال و دولت، گھر بار، عزت و ناموس سب خاک میں مل گئے۔ اند رام مخلص نے لکھا ہے کہ "تقدیر کی نیرنگی سے (دلی) اس درجہ زخمی ہو چکی ہے کہ اب اس دارالعشق کو پھر سے اصلی حالت میں آنے کے لیے ایک طویل عمر چاہیے۔" ۵ نادر شاہ واپس ہوا تو صوبہ کابل اور دریائے سندھ کے مغرب کا سارا علاقہ اپنی سلطنت میں شامل کر کے برعظیم کی دولت اپنے ساتھ سمیٹ کر لے گیا۔ ۱۱۶۱ء/۱۷۵۸ء میں پد شاہ کی وفات پر کم و بیش سارا ہندوستان مختلف صوبوں اور علاقوں میں تقسیم ہو چکا تھا جن پر خود مختار صوبے دار حکمرانی کر رہے تھے اور مرکزی حکومت کا اقتدار دوا آب، گنگ و جمن کے صرف ایک حصے پر قائم تھا۔ ۷ سودا نے اپنے "شہر آشوب" میں اسی صورت حال کی طرف اشارہ کیا ہے:

سپاہی رکھتے تھے نوکر امیر، دولت مند
سو آمد ان کی تو جاگیر سے ہوئی ہے بند
کیا ہے ملک کو مدت سے سرکشوں نے پسند
جو ایک شخص ہے بائیس صوبے کا خاوند

زی نہ اس کے تصرف میں فوج داری کول

پد شاہ کی وفات سے تقریباً تین مہینے پہلے ۱۱۶۱ء/جنوری ۱۷۵۸ء میں احمد شاہ ابدالی کے حملوں کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ پہلے حملے میں احمد شاہ ابدالی شکست کھا کر واپس چلا گیا لیکن اس کے بعد اس کے حملوں کا ایک نیا سلسلہ قائم ہو گیا اور کشمیر، پنجاب و ملتان اس کے قبضے میں آ گئے۔ اس کے بعد کی داستان محلاتی سازشوں، خواجہ سراؤں اور امراء کی ریشہ دوانیوں، غداریوں

برعظیم کی سب سے بڑی طاقت بن کر ابھر آئے تھے - ۱۸۰۳ء/۱۲۱۸ھ میں جب جنرل لیک کی فوجیں دہلی میں داخل ہوئیں تو اندھا بادشاہ شاہ عالم ثانی ، جسے ۱۷۰۲ء/۱۷۸۸ء میں غلام قادر روہیلہ نے آنکھوں سے محروم کر دیا تھا ، بے بسی کے عالم میں پھٹے ہوئے شامیانے کے نیچے اس کے استقبال کے لیے موجود تھا ۔ انگریزوں نے بادشاہ کو اپنی حفاظت میں لے کر اس کا وظیفہ مقرر کر دیا اور اسی کے ساتھ برعظیم کا اقتدار اعلیٰ انگریزوں کے ہاتھ میں چلا گیا ۔

ان واقعات کا ذکر اس لیے ضروری تھا کہ یہی وہ واقعات ہیں جنہوں نے اس صدی کے معاشرے اور اس کی تخلیقی صلاحیتوں کو مجروح و متاثر کر کے اٹھارویں صدی کے رویوں اور میلانات کی تشکیل کی ۔ آئیے دیکھیں کہ اس دور کا معاشرہ کن رویوں کا اظہار کر رہا ہے اور یہ رویے ادب میں کس صورت میں ظاہر ہو رہے ہیں ۔

(۲)

اٹھارویں صدی کے ان حالات و عوامل کا اثر یہ ہوا کہ اس روایتی معاشرے کے فرد کے کردار میں بحران پیدا ہو گیا ۔ کردار کے اس بحران کی وجہ سے فرد کی زندگی سے وہ توازن جاتا رہا جو خیر و شر کے درمیان امتیاز پیدا کرتا ہے اور مثبت اصول زندگی اور اخلاقی اقدار ستون کا کام کرتے ہیں جن کے تحفظ کے لیے فرد جہدوجہد کرتا ہے ، منفی قوتوں کا مقابلہ کرتا ہے اور کردار کی بلندی کو معاشرے میں قائم کر کے اسے زندگی میں اہم مقام دیتا ہے ۔ اس کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ حکمران طبقے کے اندر قوت عمل مفلوج ہو گئی ۔ عیش پرستی ، گروہ بندی ، خود غرضی اور تنگ نظری نے اس کی جگہ لے لی ۔ ملک و ملت کے اہم اور بنیادی مسائل نظر انداز ہونے لگے ، سیاسی فہم اور بصیرت عفا ہو گئیں ۔ فرد کو اب کسی ایک چیز پر یقین نہیں رہا اور ”نوبت یہاں تک پہنچی کہ اورنگ زیب عالمگیر کے بجائے ایک ہند شاہ دہلی کے تخت پر بیٹھا اور آصف جاہ نظام الملک جیسے دانش مند منتظم کے نظم و نسق میں دربار کے مسخرے اور ”شہدے روڑے اٹکائے لگے ۔ وہ ملت جو سپاہی پیدا کرتی تھی اب بانکے پیدا کرنے لگی ۔ بیشہ و سر سپہ سالار بھی میدان جنگ کی طرف ہانکیوں میں جانے لگے ۔ مذہب کی جگہ اوہام پرستی نے لے لی ۔ ملی اور مذہبی وفاداریاں خود غرضی کا شکار ہو گئیں ۔ صرف ایک سلطنت ہی کو زوال نہیں آیا تھا بلکہ ایک ملت اپنے بلند اخلاقی مقام سے ہستی کے گڑھے میں گر گئی تھی اور اس نے

وہ سب کچھ خاک میں ملا دیا تھا جو اس کی عظمت و قوت کا باعث تھا ۔ ۸۰۰ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سارا معاشرہ اندھا ، بہرہ اور گونگا ہو گیا ہے ۔ نہ دیکھتا ہے ، نہ سنتا ہے اور نہ سچ بولتا ہے ۔ بس زہر نافع کارہائے نمایاں انجام دینے میں مصروف ہے :

لعل خیمہ جو ہے سپہر اساس ہالیں ہیں رنڈیوں کی اس کے پاس
ہے زنا و شراب بے وسواس رعب کر لیجیے یہیں سے قیاس
قصہ کوتاہ رئیس ہے عیاش

(درحال لشکر : ہند ترقی میر)

اگر اس معاشرے کو مجموعی حیثیت سے دیکھا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ احساس اقدار ختم ہو گیا ہے ۔ فرد کے طرز عمل میں فرض شناسی کے بجائے خود غرضی آ گئی ہے ۔ اوہام پرستی اور ضعیف الاعتقادی نے حقیقی مذہب کی جگہ لے لی ہے ۔ عمل کی جگہ ، جس پر ہر معاشرے کی ترقی کا دارومدار ہے ، خواب ، تعویذ گنڈوں اور جھاڑ پھونک نے لے لی ہے ۔ عدم تحفظ کے احساس نے ، جو مسلسل انتشار کا لازمی نتیجہ ہے ، بے یقینی کو فرد کے مزاج کا حصہ بنا دیا ہے ۔ آنے والے کل پر یقین نہیں ہے اسی لیے وہ اپنے لیے سب کچھ آج ہی کر لینا چاہتا ہے ۔ سارا معاشرہ عدم توازن کی بیماری میں مبتلا ہے ۔ اسی لیے ، جیسا کہ شاہ ولی اللہ نے لکھا ہے ، پیداوار اور صرف کے درمیان کوئی تعلق باقی نہیں رہا ۔ جن گروہوں کو معاشرے کی فلاح و بہبود کا محاذ ہونا چاہیے تھا وہ اس کا خون چوسنے لگے ۔ جو کچھ وہ صرف کرتے اس کے معاوضے میں کوئی خدمت انجام دینے کے بجائے انہوں نے اپنی حالت اس قدر تباہ کر لی کہ غارت گرانہ استحصال یا محض بیکاری کو اپنا وتیرہ بنا لیا ۔ ۹ اس بیماری میں جو طبقہ مبتلا تھا وہ حکمران طبقہ تھا جس میں درباری ، امراء ، وزراء ، عائدین اور عہال شامل تھے ، جن کے پاس طاقت بھی تھی اور دولت بھی ۔ اسی لیے وہ جو کچھ کرتے تھے اس کا اثر معاشرے پر ، غوام پر پڑنا لازمی تھا ۔ سارا معاشرہ ان سے متاثر ہو رہا تھا ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ سارا معاشرہ بھی ویسا ہی ہو گیا جیسے وہ خود تھے ۔ ۱۰

اس پوری صدی میں سترھویں صدی کا بوڑھا نظام خیال دم توڑتا ہوا نظر آتا ہے ۔ اس میں ہر سطح پر وقت کے تقاضوں کے مطابق تبدیلی کی ضرورت تھی لیکن کوئی ایسا بادشاہ یا راہنما سامنے نہیں آیا جو اس ضرورت کو پورا کر سکتا ۔ نظام خیال کے منجمد ہو جانے کی وجہ سے سارا نظام سلطنت بھی ناکارہ ہو گیا ۔

فوج بھی ناکارہ ہو گئی۔ نئے سر اٹھانے لگے۔ فرقہ پرستی اور گروہ بندی نے نفرتوں کو گہرا کر دیا۔ کسی کے سامنے کوئی مقصد نہیں رہا۔ زندگی بے جہت ہو گئی۔ پہلے ایرانی و تورانی اسرا کی آویزشوں نے سلطنت کو کمزور کیا، پھر اس میں افغانی اور ہندوستانی اسرا شامل ہو گئے۔ ان کی رقابتیں کمزور مغل بادشاہوں کے دور کی نمایاں خصوصیت بن گئیں اور ان کے زوال کا بنیادی سبب بھی۔ یہی صورت حال عباسیوں کے دور میں ایرانی اسرا نے پیدا کی تھی۔^{۱۱} اسی کے ساتھ فرسودہ جاگیرداری اور منصب داری نظام کی خرابیاں اس طور پر ابھر کر سامنے آئیں کہ زرخیز زمینیں ہجر ہونے لگیں۔ کسان، جو غلام کا سا درجہ رکھتا تھا اور زمین سے کسی وقت بھی بے دخل کیا جا سکتا تھا، زمین سے لاتعلق ہو گیا۔ لگان کی جبری وصولی کے ظالمانہ نظام نے اسے مجبور کر دیا کہ وہ محنت مزدوری کے لیے شہروں کا رخ کرے۔ اسراء و وزیر اپنے فرانس بے غافل ہو کر اپنے عہدے اور اقتدار بڑھانے کے لیے سلطنت کی سیاست میں دخل انداز ہونے لگے۔ احکامات شاہی بے اثر ہو گئے۔ بادشاہ نام کا بادشاہ اور اسرا کے ہاتھوں میں کٹھ پتلی کی حیثیت رکھتا تھا جسے میلے کپڑوں کی طرح کسی وقت بھی بدلا جا سکتا تھا۔ بدعنوانیاں اور رشوت ستانی عام ہو گئی۔ اصراف بے جا کی وبائی بیماری میں سارا معاشرہ مبتلا ہو گیا۔ حکومت کی آمدنی اتنی گھٹی کہ متوسلین اور افواج کی تنخواہیں ادا کرنا ممکن نہیں رہا :

گھوڑا لے، اگر نوکری کرتے ہیں کسو کی

تنخواہ کا پھر عالم پالا یہ مکاں ہے (سودا)

تاجی، سودا، سیر، شاہ حاتم وغیرہ کے شہر آشوب اسی صورت حال پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ڈاکٹر تارا چند نے لکھا ہے^{۱۲} کہ اٹھارویں صدی کے نصف آخر کا برعظیم ایک جنگل معلوم ہوتا ہے جس میں خوفناک انسانی درندے بستے ہیں، جن میں جانوروں کی سی خود غرضی اور قوت حاصل کرنے کا حیوانی جذبہ ہے۔ جن میں نہ اخلاقی قدربیں ہیں اور نہ دور اندیشی۔ جن کے لیے قریب، دھوکا، سازشیں وقتی مقصد کے حصول کا ذریعہ ہیں۔ سارا معاشرہ بے جہت و بے مقصد ہے جس کے سامنے کوئی ایسی منزل نہیں ہے جس سے فرد اور معاشرے کی زندگی میں معنویت پیدا ہوتی ہے۔

اٹھارویں صدی میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ فکر و ذہن ایک جگہ ٹھہر گئے ہیں۔ سارا معاشرہ ماضی کے ضابطوں، اصولوں اور قوانین کو بغیر کسی تبدیلی کے قبول کرتے ہوئے ہے۔ رسم پرستی اس کا مزاج ہے۔ وہ مستقبل کے

بچائے ماضی پر تکیہ کیے ہوئے ہے اور یہ ماضی اس کے حال کو متاثر نہیں کرتا۔ معاشرے کی روح مردہ ہو گئی ہے۔ باطن میں گھپ اندھیرا ہے، اسی لیے وہ اسے لطیفوں سے پیدا ہونے والے تہذیبوں، راگ رنگ کی محفلوں، جنسی بد اطواریوں، شراب نوشی، چراغان اور دن رات کی سیر و تفریح میں بھلا دینا چاہتا ہے۔ اس معاشرے کی حیثیت ایک ہارے ہوئے جواری کی سی ہے۔ معاشری بد حالی اپنا رنگ دکھا رہی ہے۔ جیسے جیسے انگریزی اقتدار بڑھتا اور پھیلتا جا رہا ہے ویسے ویسے لوٹ کھسوٹ اور بد حالی بھی بڑھ رہی ہے۔ ۱۱۷۹ء/ ۱۷۶۵ء میں انگریزوں نے شاہ عالم ثانی سے بنگال، بہار اور اڑیسہ کی دیوانی کی سند ایسٹ انڈیا کمپنی کے نام لکھوا لی تھی۔ اس کے بعد ہی سے ان علاقوں کی معاشری حالت خراب تر ہونے لگی۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے رچرڈ بیچر نے کورٹ آف ڈائریکٹرز کے نام اپنی خفیہ رپورٹ میں لکھا کہ ”ایک انگریز کے لیے یہ تکلیف دہ امر ہے کہ کمپنی کو دیوانی ملنے کے بعد سے اس ملک کے لوگوں کی حالت پہلے سے بھی خراب ہو گئی ہے۔ یہ نفس ملک، جو من مانی مطلق العنان حکومت میں پھلا پھولا، اب بربادی کے کنارے آ لگا ہے۔“^{۱۳} ایک طرف خرائع پیداوار فرسودہ اور ناکارہ تھے اور دوسری طرف حکومت کی کمزوری و نااہلی نے معاشرے کو اندھے کنوئیں میں ڈھکیل دیا تھا۔ جب بھی کسی معاشرے میں یہ صورت حال پیدا ہوتی ہے تو تاریخ یکساں طور پر اپنے واقعات کو دہراتی ہے۔ ”ول ٹرانٹ“ عالمی تاریخ کے مطالعے کے بعد اس نتیجے پر پہنچا کہ ”جب ایک نظام خیال دم توڑتا ہے اور دوسرا اس کی جگہ لینے کے عمل سے گزرتا ہے تو اس درمیانی عرصے میں سارا معاشرہ عیش پرستی، آرام طلبی، بدعنوانی اور اخلاقی بد حالی کے اضطراب میں مبتلا اور شدت کے ساتھ پرانے رسوم اور طور طریقوں سے وابستہ رہتا ہے۔ وطن کی محبت بے معنی ہو جاتی ہے۔ اندرونی خلفشار اور خانہ جنگیوں سے معاشرہ کمزور سے کمزور تر ہوتا جاتا ہے اور بالآخر کوئی دوسری قوم اس معاشرے کو شکست فاش دے کر اس کے مقدر کے لکھے کو پورا کر دیتی ہے۔“^{۱۴} یہی صورت اس معاشرے کے ساتھ پیش آئی اور ساتھ سمندر پار سے آئی ہوئی قوموں میں سے ایک نے اپنے آگے بڑھنے والے نظام خیال و تہذیب و قومی مقاصد، موثر آلات حرب کے ساتھ اس ڈوبتے ہوئے معاشرے پر اپنا اقتدار قائم کر لیا۔

(۲۳)

آئیے اب اس معاشرے کے طرز فکر اور علم تہذیبی و معاشرتی رویوں کو

ابھی دیکھتے چلیں تاکہ اس کے باطن کی تصویر بھی سامنے آجائے۔ اس معاشرے میں شرافت و نجابت کا تعلق خون کے رشتے سے وابستہ تھا۔ ”سینڈ اپنی لڑکی ایسے منغل زادے کو دیتا جس پر مرزا کا اطلاق ہو سکے اور خواجہ زادہ کو بھی۔ شیخوں میں سادات، مرزا اور خواجہ سے قرابت داری نہیں ہوتی۔“ ۱۵ ذات پات کا بھی وہ تصور تھا جو ہندو معاشرے میں ہمیشہ سے مذہبی اہمیت کا حامل رہا ہے۔ یہی صورت مسلمانوں کی عملی زندگی میں بھی پیدا ہو گئی تھی۔ ”رکاب دار، باورچی، کبابی، نان بائی یہ سب ایک مرتبے کے اور آپس میں بھائی، بھتیجے، ساموں، بھانجے، سالے، بہنوئی، خسر داماد سب ہی ہوتے ہیں اور فیل بان بیسی رذیل الاصل ہیں۔“ ۱۶ سقہ، سائیس، دیگیں مانجنے والا، کھار، باورچی، پالکی کے کھار یہ سب مسلمان ہیں اور ان سب پیشہ وروں میں رذیل ہیں۔“ ۱۷ ”پادے، شاگرد پیشہ، چوب دار، فتراش، خدمت گار کو کوئی بھی اپنے ساتھ ایک ہی برتن میں کھانا نہیں کھلاتا۔“ ۱۸ ”دلاک (نائی) جو جراح یا دوکان دار ہو گئے ہیں ان کو ہندو مسلمان حکیم صاحب کہتے ہیں لیکن انہیں اشرف میں شمار نہیں کیا جاتا۔“ ۱۹ اس معاشرے میں یہی حیثیت کسان کی تھی۔ ”کسان درحقیقت اشراف کی صنف ہی سے باہر ہیں۔ ان کو قصبات کے شرفاء بھی لاوارث خدمت گار سمجھتے ہیں۔“ ۲۰ لیکن اس کے برخلاف صاحب ثروت لوگوں کے معاشرتی درجے کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ”جب بولی جلاتے ہیں تب دن باقی رہ جاتے ہیں تو زرد رنگ چھوڑ کر نالے کا کیچڑ، عام طور پر بلا کسی تفریق کے، اچھالتے ہیں چاہے اس کی زد میں ہندو ہو یا مسلمان، رذیل ہو یا شریف، بشرطیکہ وہ صاحب ثروت نہ ہو۔“ ۲۱ یہ سارا معاشرہ پیشوں کے اعتبار سے مختلف طبقات میں تقسیم ہو گیا تھا اور اعمال کے بجائے پیشے سے فرد کا معاشرتی درجہ متعین ہوتا تھا۔

مسلمان اس دور میں معیار شرافت و تہذیب کے نمائندہ تھے۔ ”ہندوؤں میں جو شخص کھائے پینے میں، تحصیل معاش اور حسن بیان میں مسلمانوں سے زیادہ قریب ہوتا وہ زیادہ شریف سمجھا جاتا۔ اس دور میں معیار شرافت وہ تھا جس کے مسلمان پابند تھے۔ اس لحاظ سے اتانیا اور کشمیری برہمنوں کے سوائے کھتری اور کاٹھ لوگوں کی شرافت ویس اور راجپوت فرقے کی شرافت سے اعلیٰ و ارفع تھی کیونکہ راجپوت لوگ فارس سے متعارف نہیں تھے۔“ ۲۲ مسلمانوں میں معیار شرافت یہ تھا کہ وہ نوکر پیشہ ہو، دربار سرکار میں پہنچ رکھتا ہو یا کسی امیر کا مصاحب ہو۔ سینڈ کی سیادت اور مرزا کی مرزائی چاہے سندھی

ہو یا غیر سندھی لیکن ضروری بات یہ تھی کہ وہ بادشاہ کے دربار میں یا امرا کی سرکار میں پہنچ رکھتا ہو، سپاہیوں میں نوکر ہو یا امیروں کا مصاحب ہو اور کسی دوکان پر نہ کبھی خود بیٹھا ہو اور نہ اس کے بزرگ بیٹھے ہوں۔“ ۲۳ یہ اس دور کے معیار شرافت تھے اسی لیے اس دور کے شاعر، ادیب اور اہل علم کسی نہ کسی دربار سے وابستہ ہوتے تھے۔ میر اور سودا ساری عمر کسی امیر، نواب یا راجہ کے دربار سے وابستہ رہے۔

اس معاشرے میں توہیات اور رسم پرستی نے اصل مذہب کی جگہ لے لی تھی۔ رسم و توہم پرستی کا یہ عالم تھا کہ ”اگر کوئی رسم رہ جائے تو خصوصاً عورتیں کسی بھی بعد میں پیدا ہونے والی تکلیف کو اس رسم کے توڑنے کے سبب سے سمجھتی ہیں۔ عورتوں کے نزدیک جو کچھ ہوتا ہے اس کی وجہ رسومات کا ترک کرنا ہوتا ہے۔“ ۲۴ ”شاہ مدار کی بدھی پر سال کالے نشان کے ساتھ طول عمر اور سلامتی کے لیے بچوں کے گلے میں ڈالتے ہیں اور شیخ سڈو کی نیاز کا بکرا ذبح کرتے ہیں۔ یعنی یہ علم دین کا عدم رواج ہے کیوں کہ اگر ان شہروں میں علم دین رائج ہوتا تو یہ سب رسمیں کیوں رواج پاتیں۔“ ۲۵ ان رسوم و توہیات میں ہندو مسلمان سب شریک تھے۔ اکثر ہندو ”حضرت شیخ عبدالقادر جیلانی کے نام کی پسنلی اپنے بچوں کے گلے میں ڈالتے ہیں اور نیاز کا کھانا پکواتے ہیں اور اپنے بچوں کے نام کا تعزیہ مسلمانوں کے گھروں سے اٹھواتے ہیں۔ کچھ لوگ صوفیوں کے عقائد کی پیروی کر کے اپنے بھائیوں سے ”چوپ کر مسلمانوں کو عرس کے لیے روپیہ دیتے ہیں اور کسی چشتیہ، قادریہ یا سہروردیہ بزرگ کا عرس کراتے ہیں۔ ان میں سے کچھ لوگ اپنی عورتوں کو پردے میں بٹھاتے ہیں اور مسلمانوں کی تقلید میں انہیں چوپالہ کی سواری میں اپنے رشتہ داروں کے ہاں بھیجتے ہیں۔ شاہ مدار کی نذر کے لیے اپنے بچوں کے سر پر چوٹی رکھتے ہیں۔ جب بچہ اس عمر کو پہنچ جاتا ہے جس کی نیت انہوں نے چوٹی رکھوائے وقت کی تھی تو اسے شاہ مدار کے مزار پر لے جاتے ہیں جو مکن پور میں واقع ہے اور وہاں جا کر اس کے بالوں کو سنڈواتے ہیں اور دیگوں میں نذر کا کھانا پکوا کر مساکین و غربا کو کھلاتے ہیں۔ شاہ مدار کی پرستش زیادہ تر پورب کے ہندوؤں میں اور خاص طور سے کانستھوں کے فرقے میں ہوتی ہے۔ پنجاب کے ہندو سرور سلطان سے عقیدت رکھتے ہیں۔ شاہ مدار کی طرح سرور سلطان بھی رذیل مسلمانوں اور شریف ہندوؤں کے حاجت روا سمجھے جاتے ہیں۔“ ۲۶ اصل مذہب سے ہٹنے کی ایک عام سی مثال یہ ہے کہ ”بیوہ لڑکی کو دوسری شادی سے محروم

رکھتے ہیں چاہے وہ سولہ سال یا اس سے بھی کم عمری میں بیوہ ہوگئی ہو ۔ ایسا کرنے والے کو نہایت ذلیل ، کمینہ اور کم رتبہ سمجھتے ہیں ۔ اگر لڑکی بذاتِ خود ہزار مردوں سے تعلق پیدا کرے تو اس سے نہیں جھجھکتے مگر اپنی خوشی اور دلی رغبت سے اس کا نکاح ایک دوسرے مرد سے نہیں کرتے ۔ ۲۷۰ رسم پرستی کا یہ عالم تھا کہ ساری زندگی چھوٹی بڑی رسموں سے عبارت تھی اور ان رسموں پر بے دریغ روپیہ خرچ کیا جاتا تھا ۔ مرزا قتیل نے لکھا ہے کہ شادی بیاہ کے موقع پر لڑکی اور لڑکے کو زرد کپڑے پہنانا ، کلائی میں ریشمی کلاوا باندھنا ، عقد سے فارغ ہونے تک دولہا کے ہاتھ میں لوسے کا ہتھیار پکڑے رہنا ، ان کے علاوہ ساچے ، مائیوں بٹھانا ، مہندی لے جانا ، سہرا باندھنا ، راستہ روکنا ، نیگ مانگنا ، سلامی لینا ، رقص و سرود ، روشن چوکی ، بابا فرید کا پوڑہ ، چھیز ، پنجیری اور چوٹھی کی رسمی عام ہیں ۔ ۲۸۰ شادی بیاہ پر کئی کئی دن تک ساری برادری اور دوست احباب کو کھانا کھلانا ایک عام بات تھی ۔ ہست آتا تو سب لوگ عام طور پر ہست کی تہیت نیز صاحبِ مزار کی مدح میں اشعار گاتے ۔ ہندوؤں اور مسلمانوں کی ٹولیاں تماشے کے لیے ان کے ساتھ نکلتیں ۔ پری پیکر لولی بھڑکیلے لباس پہن کر قبروں پر جا کر رقص کرتے ۔ ہر شہر کے بزرگوں کے مزاروں پر جا کر مطریوں اور لولیوں کے رقص و سرود کرنے کا مقصد تمام سال کے بابرکت گزر جانے کا شکریہ ادا کرنا ہوتا ۔ پنجاب کے شہروں میں عورت اور مرد ، کیا ہندو اور کیا بازاری اور نوکر پیشہ مسلمان ، سب کے سب پہلے لباس پہن کر کاغذ کے ہزاروں پیلے پتنگ زرد فوری سے ہوا میں اڑاتے ۔ پنجاب کے شہروں میں سے کوئی بھی شہر ایسا نہیں ہے جہاں یہ تماشا نہ ہوتا ہو ۔ ۲۹۰ عورتیں یا تو رسم و رواج ، نذر نیاز میں مصروف رہتیں یا تعویذ گنڈوں کے لیے پیروں کی خدمت میں حاضر ہوتیں تاکہ ان کی مرادیں بر آسکیں ۔ لذیذ غذائیں کھانا ، شوخ اور بھڑکیلے لباس پہنا اور دن رات کی آرائش میں مشغول رہنا اس دور کی عورتوں کی عام روش تھی ۔

پھر پرستی اس معاشرے کا عام پسندیدہ رویہ تھا جس میں ادب و تحریب ، شاہ و گدا سب شامل تھے ۔ ہند شاہ رنگیلا کے بارے میں آیا ہے کہ ”جب جوانی کی آگ کی حدت سرد پڑی تو وہ شکستہ خاطر ہو گیا ۔ اواخر عمر میں فقر کی صعوبت پسند کرتا تھا اور ان کے ساتھ بیٹھتا تھا ۔“ ۳۰۰ عالمگیر ثانی حضرت نظام الدین اولیا کے مزار پر اکثر حاضر ہوتا ۔ غازی الدین عباد الملک نے عالمگیر ثانی کو کسی فقیر یا کرامت سے ملاقات کے پہلے ہی فیروز شاہ کے کوئلے میں قتل کرا

دیا تھا ۔ بزرگانِ دین و صوفیائے کرام میں اچھے لوگ بھی توہے لیکن عام طور پر معاشرہ جھوٹے ، مکار اور نام کے پیروں سے بھرا ہوا تھا جہاں ہر قسم کے کل کھلتے ۔ اس قسم کے واقعات عام تھے کہ مشائخ شہر یا ان کے خلیفہ طالب و مطلوب کا ہاتھ پکڑ لیتے اور دونوں کو اپنا مرید بنا لیتے ۔ پھر ان دینی بھائی اور دینی بین کو اپنے چند اہلچہلے کے عرس کے دن اپنے گھر بلا کر حضرت مقرب درگاہِ الہی کے حجرۂ عبادت کو شاہی عیش محل کا باعث بنا دیتے ۔ شاہجہاں آباد میں تو بزرگوں کے عرس کے موقع پر سینکڑوں کی مشکاں آسان ہو جاتیں ۔ ۳۱۰ حضرت سلطان المشائخ کے مزار پر ہر چہارشنبہ کو جمعہ اور خواص و عوام احرام زبارت باندھنے جاتے اور وہاں ”مطریوں کے نقات کی کثرت کانوں کو گراں گزرتی ہے اور ہر گوشہ و کنار میں نقال و رقاص خوش اندازیوں میں مشغول رہتے ہیں ۔“ ۳۲۰ اور ”مسلمان ہندو آداب زبارت پچا لانے میں یکساں ہیں ۔“ ۳۳۰ ”حضرت شاہ ترکاں بیابانی کے مزار پر چراغوں اور قندیلوں کی کثرت سے صحن فلک منور ہو جاتا ہے اور لاتعداد پھولوں کی خوشبودار ہوا کی موجیں ان کی درگاہ کو سرمایہ سکون بنا دیتی ہیں ۔“ ۳۴۰ حضرت شاہ حسن رسول نما کے مزار پر ”طرح طرح کی تزئین و آرائش کی جاتی ہے ۔ عرس کی صبح کو دہلی کے تمام نقال شام تک ہجرا کرتے ہوئے زیارت کرتے وائوں کو بہت منظوظ کرتے ہیں ۔“ ۳۵۰ بہادر شاہ اول خلد منزل کے عرس کے موقع پر ”عشرت پسند لوگ ہر طرف اپنے محبوبوں کے ساتھ ہنل میں ہاتھ ڈالے اور عیاش ہر کوچہ و بازار میں نفسانی شہوت کی قوت میں رقصاں (نظر آتے ہیں) ۔ شرابی بے خوف محاسب سیاہ دستی کی تلاش میں اور شہوت طلب ، بغیر جھجک کے ، شاید پرستی میں مصروف رہتے ہیں ۔ زاہدوں کی توبہ توڑنے والے نوعمر لڑکوں کا ہجوم (ہوتا ہے) ۔ آپو پسران عشق بے مثال سے زہد و تقویٰ کی بنیادیں پرہم کرتے ہیں ۔ ۔ ۔ کوچہ و بازار تو اب اور رؤساء سے بھرے ہوئے ہیں اور چاروں طرف امیروں فقیروں کا شور ہوتا ہے ۔ مطریوں اور قوالوں کی تعداد مکھیوں سے اور محتاجوں فقیروں کی تعداد بچھروں سے زیادہ ہوتی ہے ۔ مختصر یہ کہ اس شہر کے وضع و شریف نفسانی خواہشات کے وسوسوں کو ترقیب دیتے ہیں اور جسمانی لذت سے فائز ہوتے ہیں ۔“ ۳۶۰ حضرت شاہ ترکاں کے عرس کے موقع پر ساتویں رات کو ”سب ناچنے والے ایک عزیز کی قبر پر ، جو اہلحدی پورہ میں دفن ہے ، حاضر ہوتے ہیں اور اس کی قبر کو شراب ناب سے غسل دیتے ہیں ۔“ ۳۷۰ ناچی کا شعر اس دور کے اسی رویے کا اظہار کرتا ہے :

صبحا حشرکوں دفع غار کی خاطر گلابی خوب ہے شمع مزار کی خاطر

امرد پرستی اس دور کے مزاج میں شامل ہے جس کا اظہار اس دور کی شاعری میں پورے طور پر آبرو، ناجی، پکرنگ اور دوسرے شاعروں کے ہاں ہو رہا ہے۔ اعظم خاں کے ذکر میں آیا ہے کہ ”اس کی طبیعت امرد پسند ہے اور اس کا مزاج حسینوں کی محبت میں گرفتار ہے۔ اس کی جاگیروں کی آمدنی اسی فرقے پر خرچ ہوتی ہے۔۔۔ جہاں کہیں سے کسی خوبصورت لڑکے کی خبر ملتی ہے اسے اپنی دوستی کے جال میں پھانس لیتا ہے۔“ ۳۸ مرزا منتو کے بارے میں لکھا ہے کہ ”اس فن (امرد پرستی) میں یگانہ روزگار ہے۔ اکثر امیر زادے اس علم کے ضروری احکام اس سے لیتے ہیں اور اس کی شاگردی پر فخر کرتے ہیں۔“ ۳۹ وزیر الممالک بھی اسی شوق میں مبتلا تھا اور ہر روز ایک ”پیکر تازہ“ (اپنے) جادو سے تسخیر کرتا۔ ۴۰ رئیس المختارین و انیس النوادین نقی بھگت بادشاہ کا منظور نظر تھا: ۴۱

چسا چسا سبزہ ، تماشا ، باغ اور معشوق و مے

خضر نے بھی عمر بھر دیکھا نہیں دلی ما شہر (ناجی)

عام طور پر مسلمانوں کے گھروں پر روزانہ لولیوں کا رقص ہوتا اور رات کو اس میں بیروہوں اور نقالوں کا اضافہ ہو جاتا۔ ۴۲ شراب کا استعمال عام تھا۔ بعض امیر زادے اور شرفا عورتوں کے ساتھ بیٹھ کر شراب پیتے۔ گھروں میں لونڈیوں کی اولادیں عام تھیں۔ ۴۳ طوائف اس دور میں اتنی اہم ہو گئی تھیں کہ شرفا و امرا ان سے ملنے کے لیے بے چین رہتے۔ وزیر الممالک اعتماد الدولہ نے ایک مرتبہ مرصع جام و صراحی پہنچائے فیل سوار کو (جو اس زمانے کی مشہور طوائف تھیں) بھیجیں تو وہ ستر ہزار روپے قیمت کی تھیں۔ ۴۴ اور یگانہ ایک مشہور طوائف تھی جو ہاجامہ نہیں پہنتی تھی اور ”قلم نقاش کی رنگ آمیزی سے بدن اسفل کو اس طرح رنگین ہانچا ہے کی صورت دیتی کہ رومی کے خواب کے ٹھکان کی بھول بتیوں اور اس کے بنائے ہوئے نقش و نگار میں کوئی فرق محسوس نہ ہوتا اور امرا کی محفلوں میں وہ اسی طرح جاتی۔“ ۴۵

اس تفصیل سے اٹھارویں صدی کے مزاج ، اس کے طرز معاشرت ، اس کے اخلاق اور اس کے کردار کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ بہادری ، شجاعت اور عسکریت کے عناصر ضائع ہو چکے ہیں۔ عدم تحفظ کے احساس نے معاشرے کو بے عمل و مغلوب کر دیا ہے۔ اسی لیے یہ معاشرہ وہ راستہ اختیار کرتا ہے جس پر چل کر اس پر آشوب زمانے کو وقتی طور پر بھلا سکے۔ اس خود فراموشی کے لیے وہ ایک طرف شراب پر تکیہ کرتا ہے ، میلے ٹھیلوں ، عرس ، چراغاں ،

گائے بجانے اور عیش کوشی میں پناہ ڈھونڈتا ہے اور دوسری طرف تلاش سکون میں مصروف اور پیری سریدی کا سہارا لیتا ہے۔ بادشاہ سے لے کر عوام تک سب یہی کر رہے ہیں۔ اس معاشرے نے بزم آرائی ، صہبا پرستی اور عیش کوشی کو تصوف سے ملا کر ایسے بھی اپنے لیے مفید مطلب بنا لیا ہے۔ یہ معاشرہ تنویر کا شکار ہے۔ اس کی شخصیت اور تہذیبی وحدت دو ٹکڑے ہو گئی ہے۔ عورت اور مرد دونوں اسے محبوب ہیں۔ عشق مجازی اور عشق حقیقی ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ صوفی بزرگ شاہ ترکان کے مزار کو شراب لالہ سے غسل دیا جا رہا ہے۔ ایک طرف مجازی و حقیقی معنی کو ملا کر صنعت اہام کو اس نے اپنا محبوب تخلیقی رجحان بنا لیا ہے اور دوسری طرف ضلع جگت سے محفل زعفران زار بن رہی ہیں۔ ان تمام مشاغل میں وہ روح وجود نہیں ہے جس سے معاشرہ آگے بڑھتا ہے۔ اس کے سامنے نہ کوئی جہت ہے اور نہ عظیم اجتماعی مقاصد۔ قوم و ملک کی فلاح و ترقی کا تصور فرد کے ذہن سے معدوم ہو چکا ہے۔ اسی لیے اس صدی میں ہمیں سورما اور بہادر نظر نہیں آتے بلکہ ان کی جگہ سازشی ، مغلے ، بانکے ، رنڈی بھڑوے اور خواجہ سرا ملتے ہیں جنہوں نے سرکار دربار پر اپنا قبضہ جا رکھا ہے۔ معاشی حالات ابتر ہیں ، خزانہ خالی ہے ، تجارت بحران کا شکار ہے ، دستکار اور کاریگر پریشان حال ہیں۔ کسان کے لیے بیٹ پالنا اور محصول ادا کرنا ناممکن ہو گیا ہے۔ ملک کی دولت غیر مفید اور غیر پیداواری کاسوں پر صرف ہو رہی ہے۔ ذرائع پیداوار اس طور پر تباہ ہو گئے ہیں کہ نئے ذرائع پیداوار کی تلاش وقت کی ضرورت بن گئی ہے۔

اس صورت حال کے ساتھ اٹھارویں صدی کی ایک اور قابل ذکر بات یہ ہے کہ مرکزیت کے ختم ہونے کے ساتھ ہی برعظیم کے ملول و غرض میں چھوٹے بڑے تہذیبی جزیرے وجود میں آ جاتے ہیں اور یہ نئے تہذیبی جزیرے اپنے درباروں کو مغلیہ دربار کے انداز پر سجاتے ہیں۔ ان درباروں میں نئی بات یہ ہے کہ فارسی زبان اور ایرانی تہذیب ثانوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے اور اس کی جگہ اردو زبان اور ہندوستانی تہذیب لے لیتی ہے۔ اس نئی ہوتی ہوئی تہذیب کا رخ عوام کی طرف ہے۔ علم و ادب ، جو اب تک فارسی زبان کے تعلق سے خواص کی جاگیر تھا ، نئی زبان کے ابھرنے اور اہمیت اختیار کرنے کے ساتھ ہی عوام بھی اس میں شریک ہو جاتے ہیں اور فارسی زبان ، اس کا ادب اور اس کے اسالیب و اصناف اس نئی ادبی زبان میں جذب ہونے لگتے ہیں۔ شمالی ہند میں اٹھارویں صدی سے پہلے اردو زبان میں لکھنا کوئی قابل ذکر بات نہیں تھی

لیکن اس صدی کے ختم ہونے سے پہلے ہی اردو زبان نہ صرف فارسی کی جگہ لے لیتی ہے بلکہ ادبی زبان بن کر برعظیم کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل جاتی ہے۔ اردو زبان کی فتح دراصل برعظیم کے عوام کی فتح تھی جس میں ہر مذہب و عقیدہ کے لوگ شریک تھے۔ جب انگریزوں کا اقتدار قائم ہوا تو اردو کو نہ صرف ہندو مسلمان ایک ساتھ استعمال کر رہے تھے بلکہ معاشرے کی جڑوں تک پہنچنے کے لیے خود انگریز بھی اس زبان کو سیکھ کر وسیلہٴ ابلاغ بنا رہے تھے۔

اس صدی میں یہ عمل کیسے ہوا؟ وہ کون سے عوامل تھے جن کے باعث اردو نے فارسی کی جگہ لے لی؟ کیا یہ عمل تبدیلی تاریخی و تہذیبی تقاضوں کے مطابق تھا؟ اگلے باب میں ہم انہی محرکات، میلانات، کشمکش اور اس دور کے تخلیقی سرچشموں کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱۔ ”خاتم السلاطین یا پریم است چہ بعد او سلطنت غیر از نام چیز دیگر ندارد“ سیر المتاخرین (جلد سوم) مصنفہ غلام حسین خان طباطبائی، ص ۸۷، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۸۶۶ ع۔
- ۲۔ سیر المتاخرین : غلام حسین خان طباطبائی (جلد دوم)، ص ۸۸، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۸۶۶ ع۔
- ۳۔ تاریخ جہان کشائے نادری : محمد مہدی استر آبادی، ص ۲۴۱، مطبع حیدری بمبئی ۱۲۹۳ھ۔
- ۴۔ دی ہسٹری آف نادر شاہ : جیمس فریزر، ص ۱۸۵، مطبوعہ لندن۔
- ۵۔ بدائع وقائع : آند رام مظہر، ص ۸۱، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور، شاہ ۱۰۲، اگست ۱۹۵۰ ع۔
- ۶۔ دی کیمبرج ہسٹری آف انڈیا (جلد چہارم) (مغلیہ دور)، ص ۳۶۳، مطبوعہ کیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹۳۷ ع۔
- ۷۔ ایضاً، ص ۳۷۴۔
- ۸۔ برعظیم پاک و ہند کی ملت اسلامیہ : ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی، ص ۲۲۲، مطبوعہ کراچی یونیورسٹی کراچی ۱۹۶۷ ع۔
- ۹۔ برعظیم پاک و ہند کی ملت اسلامیہ : ص ۲۴۹۔

- ۱۰۔ ہسٹری آف دی فریڈم موومنٹ (جلد اول)، ص ۷۴، پاکستان ہسٹاریکل سوسائٹی کراچی ۱۹۵۷ ع۔
- ۱۱۔ اے لٹری ہسٹری آف ہرشیا (جلد اول)۔ ایڈروڈ جی براؤن، ص ۲۵۲، کیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹۶۴ ع۔
- ۱۲۔ ہسٹری آف فریڈم موومنٹ ان انڈیا (جلد اول) : ڈاکٹر تارا چند، ص ۵۲، پبلیکیشن ڈویژن گورنمنٹ آف انڈیا، دہلی ۱۹۶۱ ع۔
- ۱۳۔ این ایٹوانسڈ ہسٹری آف انڈیا : مرتبہ آر سی مجمدار وغیرہ، ص ۶۷۵، مطبوعہ میکمان اینڈ کمپنی لمیٹڈ، نیو یارک ۱۹۵۸ ع۔
- ۱۴۔ The Lessons of History : Will and Ariel Durrant p. 93, Simon and Schuster, New York (Seventh Printing) 1968.
- ۱۵۔ ہفت تماشا : مرزا محمد حسن قتیل، ترجمہ ڈاکٹر محمد عمر، ص ۱۳۷، مکتبہ پرہان اردو بازار دہلی ۱۹۶۸ ع۔

- | | |
|--|-----------------------------|
| ۱۶۔ ہفت تماشا : ص ۱۶۰۔ | ۱۷۔ ایضاً، ص ۱۶۱۔ |
| ۱۸۔ ایضاً، ص ۱۵۸۔ | ۱۹۔ ایضاً، ص ۱۵۹۔ |
| ۲۰۔ ایضاً، ص ۱۶۳۔ | ۲۱۔ ایضاً، ص ۹۲۔ |
| ۲۲۔ ایضاً، ص ۹۷۔ | ۲۳۔ ایضاً، ص ۱۴۶۔ |
| ۲۴۔ ایضاً، ص ۱۴۱، ۱۴۲۔ | ۲۵۔ ایضاً، ص ۱۷۶۔ |
| ۲۶۔ ایضاً، ص ۹۸، ۱۰۱۔ | ۲۷۔ ایضاً، ص ۱۳۸۔ |
| ۲۸۔ ایضاً، ۱۴۲ تا ۱۵۲۔ | ۲۹۔ ایضاً، ص ۸۸، ۸۹۔ |
| ۳۰۔ سیر المتاخرین (جلد سوم)، ص ۸۷۔ | ۳۱۔ ہفت تماشا، ص ۱۶۵۔ |
| ۳۲۔ مرقع دہلی : ثواب ذوالقدر درگاہ قلی خان سالار جنگ، ص ۶، مطبع و سند اشاعت ندارد۔ | |
| ۳۳۔ ایضاً، ص ۷۔ | ۳۴۔ ایضاً، ص ۸۔ |
| ۳۵۔ ایضاً، ص ۹۔ | ۳۶۔ ایضاً، ص ۱۲۔ |
| ۳۷۔ ایضاً، ص ۳۲۔ | ۳۸۔ ایضاً، ص ۲۷۔ |
| ۳۹۔ ایضاً، ص ۲۷۔ | ۴۰۔ ایضاً، ص ۳۳۔ |
| ۴۱۔ ایضاً، ص ۶۵۔ | ۴۲۔ ہفت تماشا : ص ۹۲۔ |
| ۴۳۔ ایضاً، ص ۱۶۳۔ | ۴۴۔ مرقع دہلی : مقدمہ ص ۲۶۔ |
| ۴۵۔ مرقع دہلی : ص ۷۵۔ | |

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۳ و ۴ "که در لشکر محمد شاه غیر آصف چاه احدی مصدر امری نمی تواند شد و مبلغ دو کرویر رویه چه مایه اعتبار داشته باشد که از دولت هندوستان باین قدر قناعت توان نمود - دو کرویر رویه تنها غلام تعهد می نماید که از خانه خود بدهد و زر بآئے بے شمار از خانه پادشاه و امرا و مہاجنان و تجار عائد سرکار می تواند شد بشرطیکه تا پشاهچہان آباد کہ سی چہل کروہ زیادہ مسافت ندارد و ہفتے بعمل آید - نادر شاہ باستماع این خبر متبشر گشتہ -"
- ص ۴ "از بوقلمونہائے تقدیر این گوئہ اش چشم زخمی رسید کہ اکنون عمر طویلے می باید کہ این دارالعشق یک پارہ بحالت اصلی آید -"
- ص ۱۲ "چون آتش حلت جوانی فرو نشستہ شکستہ خاطرہایش گرفتہ بود - در اواخر عمر بہ صحبت فقراء خوش بود با اینہا می نشست -"
- ص ۱۳ "از کثرت ثفات مطریان سامعہ گراتی بہم می رساند و در ہر گوشہ و کنار نقال و رقاص داد خوش ادائیہا می دهند -"
- ص ۱۴ "مسلمین و ہنود در تقدیم شرائط زیارت یکسانند -"
- ص ۱۳ "از کثرت چراغان و قنادیل صحن فلک نورانی می شود و از وفور گلہا موج نکہت گل در روانی آرام گلہش جسعیت آباد است -"
- ص ۱۴ "وضع تزئین و آرائشی بکار می رود - صبح عرس جمیع نقالان دہلی تا شام بمجرا پرداختہ احتفاظ وافق ہزائوران می رسانند -"
- ص ۱۴ "معاشران با محبوبان خود در ہر گوشہ و کنار دست در بغل و عیاشان در ہر کوچہ و بازار بہول مشتیات نفسانی در رقص حمل ، بے خواران بے اندیشہ محتسب در تلاش سیہ مستی و شہوت طلبان بے واہمہ مزاحمت مرگرم شاہد ہستی - ہجوم امارد نوحطان توبہ شکن زیاد و آہو ہسران بمشوق بے مثال برہم زن بنیاد صلاح . . . کوچہ و بازار از نواب و خوانین لبریز و گوشہ و کنار از امیر و فقیر شور انگیز ، مطرب و قوال از مگس زیادہ تر و محتاج و سائل از پشہ افزون تر - قصہ مختصر باین ترتیب

- وضیح و شریف این دیار ہوا جس نفسانی ترتیب می دهند و مستلذات جسانی قایز می شوند -"
- ص ۱۴ "ارباب رقص بہشت مجموعی بر قبر عزیز می کہ در احدی پورہ مدفون ست حاضر گشتہ قبرش را بشراب ناب می شویند -"
- ص ۱۴ "طبیعتش امارد پسند است و مزاجش بحبیت سادہ رویان در ہر جا از مردے رنگینی خبر می یابد در کمند رفاقت خود می اندازد -"
- ص ۱۴ "درین فن سحرکارہا یگانہ ، اکثرے از امرا زادہ با احکام ضروری این علم ازو یاد می گیرند و از شاگردیش فخر می کنند -"
- ص ۱۴ "بدن اسفل را برنگ آمیز ہائے خامہ نقاش با سلوب قطعہ ہایحامہ رنگین می کنند و بے شائبہ تفاوت گل و برگ کہ در تہان کیمصغاب بند روسی می باشد بقلم می کشند و در محافل امرا میروند -"



اکبر، جہانگیر، شاہجہان اور اورنگ زیب اُردو زبان سے واقف تھے اور حسبِ ضرورت اسے بولتے تھے لیکن جہاندار شاہ کی تخت نشینی کے بعد عوام کا اثر و رسوخ قلعہ معلیٰ میں اتنا بڑھا کہ لال کنور ملکہ بن گئی۔ انوپ بائی نے عزیز الدین عالمگیر ثانی کو اور ادھم بائی نے پد شاہ کے محل کی زینت بن کر احمد شاہ بادشاہ کو جنم دیا۔ اسی زمانے میں اُردو سرکار دربار کی غیر سرکاری زبان بن کر قلعہ معلیٰ میں باقاعدہ رائج ہو گئی۔ جلد ہی اس کا ٹکسالی روزمرہ و محاورہ عوام و خواص کے لیے مستند بن گیا اور قلعہ معلیٰ کی اُردو ”اُردوئے معلیٰ“ کہلانے لگی۔ خود پد شاہ نے اُردو میں طبع آزمائی کی ہے۔ ۲۔ آبرو، تاجی، یک رنگ وغیرہ اسی دور کے شاعر ہیں۔ احمد شاہ کے دودھ شریک بھائی اشرف علی خاں نفاں کا دیوان بوی شائع ہو چکا ہے۔ عالمگیر ثانی خود اُردو کا شاعر تھا۔ اس کے اشعار بیاضوں میں ملتے ہیں۔ ۳۔ عالمگیر ثانی کا بیٹا، شاہ عالم ثانی نہ صرف اُردو، پنجابی، ہندی اور فارسی کا شاعر تھا بلکہ اس نے ’مضائب القصص‘ کے نام سے ایک طویل داستان بھی لکھی جو اُردو نثر کے ارتقا میں تاریخی اہمیت کی حامل ہے۔ قلعہ معلیٰ میں اُردوئے معلیٰ کی یہ روایت باقاعدہ طور پر پد شاہ سے چادر شاہ ظفر تک جاری رہتی ہے اور اُردو ادب کی روایت کو پروتار اور بارتبہ بناتی ہے۔ اُردو زبان کی سرپرستی اور تخلیقی استعمال نے عوام و خواص کے درمیان اُس وسیع خلیج کو بھی پاٹ دیا جو اب تک دونوں کے درمیان حائل تھی۔ اسی کے ساتھ عوام کی تخلیقی صلاحیتوں کا سوتا اس طور پر پھوٹا کہ کئی کوچوں میں شعر و شاعری کا چرچا ہونے لگا۔ خواص اور اہل علم و ادب اب بھی فارسی ہی میں دادِ سخن دے رہے تھے اور اُردو میں محض تفتنِ طبع کے طور پر کبھی کبھار دو چار شعر کہہ لیتے تھے۔ لیکن ان بدلے ہوئے حالات میں ایک واقعہ ایسا پیش آیا جس نے نئی نسل کی توجہ فارسی سے ہٹا کر اُردو زبان کی طرف کردی۔ یہ واقعہ ”معارضہ آرزو و حزیں“ تھا جو پیش تو اس صدی میں آیا لیکن اس کی تاریخ بہت پرانی تھی۔

برعظیم کے لوگوں نے، جن میں مسلمان اور ہندو دونوں شامل تھے، فارسی زبان سیکھنے اور اس میں پوری مہارت و قدرت حاصل کرنے کے لیے بڑی محنت کی تھی۔ انھوں نے ہر ہر لفظ، محاورہ و روزمرہ کو نہایت توجہ سے سیکھا تھا اور مفہوم و معانی کی باریکیوں سے اہل زبان ہی کی طرح واقف ہو گئے تھے۔ لغت نویسی کا جو کام جہاں ہوا وہ ایران میں بھی نہ ہو سکا۔ صرف و نحو پر چنان اعلیٰ درجے کی تصانیف فارسی زبان میں لکھی گئیں۔ امیر خسرو، فیضی و

اُردو شاعری : رواج، کشمکش، اثرات،

محركات و میلانات

اس پس منظر میں، جس کا مطالعہ ہم نے پچھلے باب میں کیا ہے، یہ بات ذرا دیر کو حیرت میں ڈال دیتی ہے کہ عین اس دور انتشار میں، جب عظیم مغلیہ سلطنت کے در و دیوار گر رہے ہیں اور معاشرہ زوال کی انتہائی ہستیوں کو چھو رہا ہے، اُردو ادب اور اس کی روایت کیسے ظہور میں آ گئی؟ اُردو شال کے لیے کوئی اجنبی زبان نہیں تھی۔ یہ یہیں کی زبان تھی اور صدیوں سے برعظیم میں ایک عام و مشترک زبان کی حیثیت سے رائج تھی۔ خود دکن میں پندرھویں صدی عیسوی کے اوائل سے اس میں باقاعدہ ادب کی روایت کا آغاز ہو چکا تھا اور تین سو سال کے عرصے میں وہاں اُردو زبان و ادب کی کم و بیش وہی اہمیت ہو گئی تھی جو شمال میں فارسی زبان و ادب کی تھی۔ فارسی مغلیہ سلطنت کی دفتری و سرکاری زبان اور شائستگی، تہذیب اور تعلیم یافتہ ہونے کی علامت تھی۔ دربار سرکار تک رسائی کے لیے فارسی دان ویسے ہی ضروری تھی جیسے انگریزی عہد میں انگریزی دان ضروری تھی۔ فارسی زبان سے معاشرے کا معاشی مسئلہ وابستہ تھا، اس لیے یہ اُس وقت تک رائج رہی جب تک مغلیہ سلطنت اپنی مرکزیت کے ساتھ قائم رہی۔ جیسے ہی انھارویں صدی عیسوی میں عمل زوال شروع ہوا فارسی کا اثر بھی کم ہونے لگا اور اس کی جگہ ملک گیر زبان کی حیثیت سے اُردو لینے لگی۔ زبانیں بھی، تہذیبوں کی طرح، آرام سے رفتہ رفتہ پس پردہ جاتی ہیں، اسی لیے فارسی کے پورے طور پر منظر سے ہٹنے اور اُردو کے پورے طور پر سامنے آنے میں لمبا عرصہ لگا۔ ایک مدت تک یہ دونوں دھارے ساتھ ساتھ بہتے رہے۔ فارسی گور رختہ اور رختہ گو فارسی میں شعر کہتے رہے لیکن اس صدی کے خاتمے تک فارسی زبان کا دھارا سرچشمہ اقتدار سے کٹ کر قریب قریب خشک ہو گیا اور اُردو کا دریا پاٹ دار ہو کر بہنے لگا۔

ابوالفضل جیسے شاعر و انشا پرداز بر عظیم سے اُلٹھے لیکن ایرانی ہمیشہ ان کی فارسی پر اعتراض کرتے اور غیر اہل زبان کی تخلیق و علمی کاوشوں کو مسترد کرتے رہے۔ مغلوں کے زمانے میں ایرانی اہل علم کی بڑی تعداد کے یہاں آنے کی وجہ سے اس رویے میں اور شدت پیدا ہو گئی۔ اکبری دور میں عرفی اور فیضی کا تنازعہ مشہور ہے۔ شاہجہان کے دور میں منیر لاہوری نے ”کارنامہ“ منیر“ میں ایرانیوں کے اسی قسم کے اعتراضات کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ ”اگر ایرانی فارسی میں سینکڑوں غلطیاں کرے تو اس پر کوئی اعتراض نہیں کرتے اور اگر کوئی ہندی نژاد، تیغ ہندی کی طرح، اپنے جوہر ذاتی آشکار کرتا ہے تو اس کی تعریف نہیں کرتے۔ اُس زمانے میں اس شاعر کو کامیابی حاصل نہیں ہوتی اور اس کی فصاحت تسلیم نہیں کی جاتی جس کی پیدائش ملک بالا (ایران) میں نہیں ہوتی۔“ ”ملا“ شیدا ایرانیوں کے اس رویے سے اس قدر ناخوش تھا کہ ان کا مذاق اڑاتا اور ان کی زبان دانی پر اعتراض کرتا۔ ۵۔ خوشگو نے اپنے تذکرے میں شیدا کی ایک کتاب کا دیباچہ نقل کیا ہے جس سے ایرانیوں کے اس متکبرانہ رویے کا اندازہ ہوتا ہے :

”ہندوستانی ہونے کی بنا پر ایرانی میری قدر نہیں کرتے۔ بات یہ ہے کہ صرف ایرانی یا ہندوستانی ہونے پر فخر کرتا باعث سند نہیں ہے۔ انسان کی قدر و منزلت اس کے جوہر ذاتی سے ہوتی ہے، اور اگر ایرانی اس طعن و تشنیع سے کام لیتے ہیں کہ فارسی ہماری زبان ہے اور زبان سے کام نہیں لیتے اور اگر زبان سے کام نہیں لیتے تو مذاق سخن سے نا آشنا رہتے ہیں۔“ ۶۔

ایرانیوں کے اعتراض کے دو وجوہ تھے۔ ایک یہ کہ اہل ہند وہ فارسی لکھتے تھے جو انہوں نے کتابوں میں پڑھی تھی اور دوسرے اپنے ملک کی مخصوص تہذیبی و معاشرتی صورتوں کے اظہار کے لیے اکثر ایسے الفاظ، روزمرہ و محاورہ استعمال کرتے تھے جو ایرانیوں کے لیے نامانوس تھے۔ ہر ملک کی مخصوص تہذیب کے اظہار کے لیے اس ملک کی عام زبان سے نئے الفاظ لینے اور نئے روزمرہ و محاورہ وضع کرنے پڑتے ہیں، جو ایک فطری عمل ہے۔ خود ایرانیوں کی شاعری میں، جو بر عظیم میں لکھی گئی، متعدد ایسے الفاظ و محاورات ملتے ہیں جن سے اہل ایران ناواقف تھے۔ یہ اعتراضات اُس وقت تک تو اُلٹھے اور دہتے رہے جب تک مثلیہ سلطنت اپنی مرکزیت کے ساتھ قائم تھی لیکن زوال سلطنت کے ساتھ ہی جب فارسی کو زوال ہوا اور ایرانی احساس برتری میں اب بھی اسی قسم

کے اعتراضات کرتے رہے تو پھر یہ جنگ دویدو ہونے لگی۔ یہ مادہ اُس وقت بھٹا جب شیخ محمد علی حزیں (م ۱۱۸۰ھ/۱۷۶۹ع) ، ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۳ع میں وارد دہلی ہوئے۔ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۳ع میں ”تذکرۃ الاحوال“ لکھا جس کے بارے میں حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ”گویا رسالہ لکھنے کی غرض و غایت ہندوستان اور ہندوستانیوں کی مذمت ہے۔“ ۷۔ حزیں تنک مزاج اور متکبر انسان تھے۔ انہوں نے جب ہندوستانیوں کی فارسی پر اعتراض کیا تو لوگوں نے سند میں سراج الدین علی خان آرزو کو پیش کیا۔ حزیں نے جواباً آرزو کی فارسی و فارسی دانی پر بھی اعتراض کیا اور اسی زمانے میں انہوں نے ہند اور اہل ہند کی بےجوبی بھی لکھی۔ آرزو، جو اس دور کے مسلم الثبوت استاد اور جید عالم تھے، میدان میں آگئے۔ یہ تنازعہ ۱۱۸۵ھ اور ۱۱۸۶ھ (۱۷۷۳ع اور ۱۷۷۴ع) کے درمیان شروع ہوا اور اسی زمانے میں انہوں نے اپنا رسالہ ”تنبیہ الغافلین“ لکھا۔ ۸۔ آرزو کا نقطہ نظر یہ تھا :

(۱) ”ایران کی ترکی، بعض الفاظ و تراکیب میں، توران کی ترکی سے مختلف ہے، حالانکہ ترکی توران و ترکستان کی زبان ہے، نہ کہ ایران کی زبان۔“ ۹۔

(۲) ”(نہ صرف) عربی و ترکی بلکہ ارمنی زبان کے الفاظ کا استعمال فارسی زبان میں مستلزم ہے۔ باقی رہے ہندی الفاظ تو وہ بھی مؤلف کے مذہب میں، اس زمانے میں، ممنوع نہیں ہیں۔“ ۱۰۔

(۳) ”مستند فارسی کا اطلاق اُس فارسی پر ہوتا ہے جو زبان اُردو اور دربار شاہی میں بولی جاتی ہے۔ ہر فارسی گو کے لیے، خواہ وہ ایرانی ہو یا غیر ایرانی، زبان اُردو میں شعر کہنا ضروری ہے۔“ ۱۱۔

(۴) ایرانی شعرا کی کورائے تقلید جائز نہیں۔ نظم میں بحر، قافیہ اور ردیف کی قیود اور بعض لفظی و معنوی التزامات کے باعث قواعد زبان کی خلاف ورزیاں اور روزمرہ اور محاورے کی غلطیاں ہوتی رہتی ہیں۔ پھر جب یہ دیکھا جاتا ہے کہ ہندوستان میں بڑے بڑے عہدہ گو شاعر ہیں، جن کی مادری زبان ریختہ ہے، نظم ریختہ میں غلطیاں کی جاتے ہیں تو شعرائے ایران سے نظم فارسی میں غلطیاں ہونا کیوں مستبعد سمجھا جائے۔ ۱۲۔

(۵) غیر زبان کے اکتساب کی استعداد میں ہندوستانی ایرانیوں پر قویٰ رکھتے ہیں۔ اس جہت سے کہ ہندوستانی فارسی دان فارسی زبان کا

وسیع اور غائر مطالعہ کرنے کے باعث یکسر مفرس ہو گئے۔ ان کا رتبہ بہ لحاظ زبان ذاتی ایرانیوں سے ہرگز کم نہیں ہے۔^{۱۳}

ان باتوں کو آرزو نے 'شعر' میں بھی لکھا ہے۔ 'دائر سخن' (۱۱۵۹/۵۱۱۵۹) میں بھی تحریر کیا ہے اور اپنے تذکرے 'مجمع النوائس' (۱۱۶۳/۵۱۱۶۳) میں بھی جاہل اشارے کیے ہیں۔ اپنے نقطہ نظر کو واضح کرنے کے لیے آرزو نے شیخ علی حزیں کے اشعار پر، جن کی تعداد والدہ داغستانی نے ۵۰۰ بتائی ہے، اپنے رسالے 'تنبیہ الغافلین' میں تنقید کی اور زبان و بیان اور فکر و معنی کی غلطیاں واضح کیں۔ 'مجمع النوائس' میں بھی حزیں کے دیوان کے بارے میں یہی لکھا ہے کہ "یہ دیوان جو مشہور ہے چوتھا دیوان ہے اور پہلے تین دیوان افغانوں کی شورش میں ضائع ہو گئے۔ بہر حال یہ دیوان بھی کہ دوبارہ میرے مطالعے میں آیا، اس درجے کا نہیں ہے جیسا کہ شیخ اور ان کے معتمدین گان یا یقین کرتے ہیں۔^{۱۴} ایرانی اور ہندوستانی فارسی دانوں کے اس تنازعے کی گویا سارے برعظیم کے علمی و ادبی حلقوں میں مٹی گئی۔ آرزو نے یہاں کے شعرا کو بجائے فارسی کے اردو زبان میں شاعری کرنے کی ترغیب دی۔ چھ شاہی دور کے سب سے بڑے شاعر آبرو ان کے شاگرد تھے۔^{۱۵} نئی نسل کے شعرا میں میر و سودا نے ان کی ہی صحبت سے فیض اٹھایا تھا۔ مضمون و درد بھی ان کے تربیت یافتہ تھے۔ یک رنگ، ٹیک چند بہار، بے نوا، اند رام مخلص وغیرہ بھی ان کے شاگرد و تربیت یافتہ تھے۔ اس دور میں آرزو نے ایک مشہور نقاد اور ادبی راہنما کا کام انجام دیا۔ نوجوانوں میں ریختہ (اردو شاعری) کا ذوق پیدا کرنے کے لیے ہر سہننے کی پندرہ تاریخ کو اپنے گھر پر محفلِ مراختہ کا اہتمام کیا، جس کا ذکر حاکم لاہوری نے اپنے تذکرے 'مردم دیدہ' میں بھی کیا ہے۔^{۱۸} مشاعرہ کے وزن پر مراختہ کا لفظ بھی اسی زمانے میں تراشا گیا۔^{۱۹} اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ نئی نسل کے شعرا نے فارسی میں کہنا ترک کر دیا اور پوری ترجیح ریختہ پر صرف کر دی۔ یہاں تک کہ فارسی گو بھی، رواجِ زمانہ کے مطابق، منہ کا ذائقہ بدلنے کے لیے ریختہ میں شاعری کرنے لگے۔

اس صدی کی آخری چوتھائی میں جب سودا و مکین کا معارضہ ۲۰ ہوا تو اس کی بنیاد میں بھی ایرانی اہل زبان اور ہندوستانی فارسی گوؤں کا مسئلہ موجود تھا۔ سودا نے جو قطعہ لکھا وہ ایک طرف آرزو کا اور دوسری طرف اس دور کی نئی نسل کے شعرا کا نقطہ نظر پیش کرتا ہے، جس سے یہ بات واضح طور پر سامنے آ جاتی ہے کہ نوجوان شعرا اس دور میں کیا سوچ رہے تھے، اردو شاعری

کے بارے میں ان کا کیا رویہ تھا، فارسی کے سلسلے میں ان کا انداز نظر کیا تھا اور اب ان کی تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار کے لیے کون سا راستہ تھا؟ سودا کے شعر یہ ہیں:

جو چاہے یہ کہ کہے ہند کا زبان داں شعر
تو بہتر اس کے لیے ریختہ کا ہے آئین
وگرنہ کہہ کے وہ کیوں شعر فارسی فاحق
ہمیشہ فارسی داں کا ہو موردِ نفرتیں
کوئی زبان ہو، لازم ہے خورِ مضمون
زبانِ فارس پر کچھ منحصر سخن تو نہیں
اگر فہم ہے تو تو چشمِ دل سے کر تو نظر
زبان کا مرتبہ سعدی سے لے کے تا بہ حزیں
کہاں تک تو ان کی زبان کو درست بولے گا
زبانِ اپنی میں تو باقائدہ معنی رنگیں

اب صورتِ حال یہ تھی کہ ایک طرف مغلیہ سلطنت کے زوال کے ساتھ فارسی زبان کا اقتدار گہنا گیا تھا اور دوسری طرف نئی نسل کے دل میں یہ بات بیٹھ گئی تھی کہ ہم کتنی بھی کوشش کریں ایرانیوں کے معیارِ فارسی تک نہیں پہنچ سکتے۔ اس لیے مناسب یہ ہے کہ ریختہ کا آئین اپنایا جائے۔ اس رجحان نے شال کی ادبی فضا کو ایسا بدلا کہ اردو زبان و ادب عوام و خواص کی معاشرت میں داخل ہو گئے لیکن اس رجحان کی پیدائش میں جہاں ان سب عوامل نے کام کیا وہاں دکنی ادب کی روایت نے بھی شال کی ادبی روایت کے لیے مضبوط بنیادیں فراہم کیں۔

اورنگ زیب عالمگیر کی فتح دکن کے بعد شال و جنوب کے درمیان جو دیوار کھڑی تھی وہ دور ہو گئی تھی اور یہ دونوں علاقے گھر آنگن بن گئے تھے۔ فارسی کے مشہور شاعر ناصر علی دکن گئے تو وہ بھی دکنی اردو میں غزلیں کہنے لگے۔ میر جعفر زلی کی شاعری کے زبان و بیان پر دکنی ادب کی روایت کا اثر نمایاں ہے۔ فائز، مبتلا، آبرو، ناجی اور شاہ حاتم کے 'دیوانِ قدیم' کی شاعری پر یہ اثرات نمایاں اور واضح ہیں۔ چھ شاہ کا دور آئے آئے ان اثرات کی آرجار کو تقریباً پون صدی کا عرصہ گزر چکا تھا کہ چھ شاہ کے دوسرے سالِ جلوس (۱۱۳۲/۱۱۳۲ء) میں دیوانِ ولی دلی پہنچا۔^{۲۱} یہ دیوان ریختہ میں تھا اور فارسی روایت کے عین مطابق حروفِ تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا تھا۔

اس میں زبان تو اردو تھی لیکن ہندش و تراکیب ، استعارات و تشبیہات کا حسن ، لفظوں کا جفاؤ اور استعمال کرنے کا انداز ، سادگی و تازہ گوئی ، مضمون آفرینی و ایہام میں وہی دلنکشی تھی جو فارسی شاعری کا طرہ امتیاز تھی ۔ ولی کی غزل صرف عورتوں سے باتیں کرنے تک محدود نہیں تھی بلکہ اس میں فارسی غزل کی طرح صوفیانہ و حکیمانہ اور اخلاقی مضامین بھی باندھے گئے تھے ۔ اس میں غزل کے علاوہ دوسری اصناف سخن بھی تھیں ۔ شاہی ہند کے شعرا کو اس دیوان میں اپنی تخلیقی آرزوؤں اور اپنے شاعرانہ آدرش کا جلوہ نظر آیا ۔ اس دیوان نے ذرا سی دیر میں ایک آگ سی لگا دی ۔ ہر محفل میں اس کے چرچے ہونے لگے اور ہر جگہ ولی کے اشعار پڑھے جانے لگے ۔ قوال اور گوہر بھی ولی کی غزلیں گانے لگے ۔ مصحفی نے شاہ حاتم کے حوالے سے لکھا ہے کہ ”فردوس آرام گاہ (پہد شاہ) کے دوسرے سال جلوس میں دیوان ولی شاہجہاں آباد آیا اور اس کے اشعار چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہو گئے“ ۲۲۴ مرزا محمد حسن قتیل نے بھی کلام ولی کی مقبولیت اور گلی کوچوں میں پڑھے جانے کی گواہی ان الفاظ میں دی ہے :

”کابستوں کا قرقہ ہندوؤں کے باقی تمام فرقوں سے زیادہ ان چیزوں کا اہتمام کرتا ہے ۔ شراب پی کر ، مستی کے عالم میں بھروپ بھرتے ہیں ۔ پھر فارسی کی عبارتیں ، گلستان کے اشعار یا ولی دکنی کے رختہ کی غزلیں گا گا کر پڑھتے ہیں ۔“ ۲۲۵

دیوان ولی نے شاہی ہند کی شاعری پر گہرا اثر ڈالا اور دکن کی طویل ادبی روایت شاہ کی ادبی روایت کا حصہ بن گئی ۔ اٹھارویں صدی شمال و جنوب کے ادبی و تہذیبی اثرات کے ساتھ جذب ہو کر ایک نئی عالمگیر روایت کی تشکیل و ترویج کی صدی ہے ۔ اردو شاعری کی پہلی ادبی تحریک یعنی ایہام گوئی بھی دیوان ولی کے زیر اثر پروان چڑھی ۔ ان سب تہذیبی ، سیاسی و معاشرتی عوامل نے مل کر اس صدی میں اردو کو وہ رواج دیا کہ صدی کے ختم ہونے تک یہ برعظیم کی سب سے ممتاز ادبی زبان بن گئی اور اس کا ادب نہ صرف دوسری علاقائی زبانوں کے لیے ایک نمونہ بن گیا بلکہ سارے برعظیم میں اس زبان میں ادب تخلیق ہونے لگا ۔

اردو شاعری کے سلسلے میں ایک بات بار بار کہی جاتی ہے کہ یہ دور زوال کی پیداوار ہے لیکن اس بات کو اگر تاریخی و تہذیبی تناظر میں دیکھا جائے تو اس دور کی فارسی شاعری کو تو دور زوال کی شاعری کہہ سکتے ہیں کیونکہ یہ اُسی تہذیب کی ترجیحی کر رہی ہے جو ٹھنڈی ہو کر منجمد ہو رہی ہے ۔ اردو زبان و شاعری تو اس دور میں ان نئی انقلابی ، سماجی ، معاشی ، معاشرتی و

لسانی تبدیلیوں کے ہراول دستے کی حیثیت رکھتی ہے جو تیزی کے ساتھ برعظیم میں پھیلنے والی ہیں ۔ فارسی کے زوال کے ساتھ ہی اردو کا رواج و عروج وہ پہلا انقلاب تھا جس کے آئینے میں آنے والے دور کا عکس دیکھا جا سکتا تھا ۔ اردو زبان و ادب نے ایک طرف مرنے والی تہذیب کے سارے زندہ عناصر اپنے اندر جذب کر کے برعظیم کی تہذیب کا زندہ حصہ بنا دیا اور اس طرح خود یہ زبان دو عظیم تہذیبوں کا سنگم بن کر ، نئی تخلیقی قوتوں کے ساتھ ، ایک بدیسی زبان پر غالب آ گئی اور دوسری دیسی زبانوں کے لیے بھی راستہ صاف کر دیا ۔ طبقہ خواص پس پشت چلا گیا اور طبقہ عوام نئے خون اور نئی قوتوں کے ساتھ ، اس زبان کے وسیلے سے ، اس دور کی تخلیقی سرگرمیوں میں شامل ہو گیا ۔ اٹھارویں صدی عوامی قوتوں کے ابھرنے کی صدی ہے ۔ اگر اردو تحریک میں عوام شریک نہ ہوتے تو اس دور زوال میں ، جب عظیم مغلیہ سلطنت تیزی سے ٹوٹ رہی تھی ، اس معاشرے کے تخلیقی جوہر مردہ ہو جاتے اور انہیں بیدار کرنے میں اتنا طویل عرصہ لگتا کہ وہ آزادی جو ۱۹۴۷ء میں حاصل ہوئی ، بہت لمبے عرصے کے بعد حاصل ہوتی ۔ اس دور میں اٹھنے والی اس عوامی اردو تحریک نے معاشرے کی تخلیقی روح کو مردہ ہونے سے بچا لیا ، اسی لیے یہ تحریک آگ کی طرح پھیلی اور ملک گیر تحریک بن گئی ۔ وہ لوگ جو تہذیبی قوتوں کی تاریخی اہمیت کو جانتے ہیں اس بات کی اہمیت و معنویت کو سمجھ سکتے ہیں ۔ انگریزوں نے اس کی اہمیت کو سمجھ لیا تھا اور اسی لیے اس عوامی تحریک کا زور توڑنے کے لیے ، جس میں ہندو مسلمان سب شریک تھے ، متوازی ہندی تحریک کی ہتھ تھپکی اور ایسے عناصر کو ابھارا جو ہندو مسلمانوں کو تہذیبی و لسانی سطح پر الگ الگ کر کے ، ان میں الگ الگ قومی شعور پیدا کرنے میں مدد دے سکیں ، جس میں بالآخر وہ کامیاب بھی ہوئے ۔

اب ایک سوال یہ سامنے آتا ہے کہ جب اٹھارویں صدی عیسوی میں مغلیہ سلطنت کا شیرازہ بکھرا اور نئی نسل نے سراج الدین علی خان آرزو کے زیر اثر ایرانی اہل زبان کے خلاف ردِ عمل کا اظہار کر کے فارسی کے بجائے اردو کو اپنے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنایا تو آخر وہ ہندوستانی اثرات کے بجائے فارسی شعر و ادب کی طرف کیوں رجوع ہوئے ؟ اگر تہذیبی و معاشرتی حالات کو سامنے رکھا جائے تو اس کا جواب خود بخود مل جاتا ہے ۔ فارسی زبان سلامین دہلی سے لے کر اٹھارویں صدی تک سرکارِ دربار کی زبان تھی ۔ اس زبان میں علم و ادب کا بڑا سرمایہ موجود تھا ۔ یہ واحد ادبی و علمی زبان تھی جو تہذیبی سطح پر

دوسری زبانوں کے مقابلے میں سب سے قریب تھی۔ اس زبان کی روایت ادب اس دور کے برہم عظیم کے تہذیبی مزاج کا حصہ تھی۔ اس لیے جب اردو شاعری کا آغاز ہوا تو اس کے شاعر نمونوں اور سانچوں کے لیے فطری طور پر فارسی زبان و ادب ہی کی طرف رجوع ہوئے۔ بالکل یہی عمل خود فارسی زبان و ادب کے ساتھ اُس وقت ہوا تھا جب عربوں نے ایران فتح کیا۔ اُس وقت، اردو کی طرح، فارسی میں بھی ادب و شعر کا کوئی باقاعدہ نظام یا روایت نہیں تھی۔ قبل اسلام کی فارسی شاعری ہم تک نہیں پہنچی بلکہ اسلام کے دو سو سال بعد تک فارسی شاعری کے قابل ذکر نمونے نہیں ملتے اور جو نمونے ملتے ہیں ان سے بہت چلتا ہے کہ وہ لہجہ، جنہوں نے فارسی شاعری کے یہ نمونے چھوڑے ہیں، خود عربی زبان پر پوری قدرت رکھتے تھے۔ انہوں نے اپنی شاعری میں عربی شاعری کے اصناف و محور اور موضوعات کی پیروی کی ہے۔ عرب حکومت کے استحکام کے ساتھ ہی اہل فارس عربی زبان کے مطالعے میں روز افزوں دلچسپی لینے لگے۔ اس وقت عربی دربار سرکار اور تہذیب و شائستگی کی زبان تھی۔ وہ فارسی شعرا جو عرب حکمرانوں کے سامنے قصیدے پڑھتے تھے، عربوں ہی کی زبان میں پڑھتے تھے۔ ۲۴ اسی لیے جب ایران میں فارسی شاعری کا آغاز ہوا تو فارسی شعرا نے عربی شاعری کے اصناف، موضوعات، اسالیب، اوزان و محور اور نظام عروض کو اختیار کر لیا۔ منوچہری اپنے قصیدوں میں پوری طرح عربی قصائد کی پیروی کرتا ہے۔ اس دور میں چونکہ عربی زبان اور اس کا ادب عجیبوں کے تہذیبی مزاج سے قریب تر تھا اسی لیے فارسی زبان عربی زبان کے سانچے میں ڈھل گئی اور اس دور میں یہ ایک بالکل فطری تہذیبی و تخلیقی عمل تھا۔ بالکل یہی صورت اردو کے ساتھ پیش آئی اور اس نے بھی تہذیبی سطح پر اپنے سے قریب ترین زبان فارسی کے اصناف و محور، موضوعات و اسالیب اختیار کر لیے۔ فارسی شاعر انوری کے لیے جیسے عربی شعرا ایک مثالی نمونے کا درجہ رکھتے تھے:

شاعری دانی کد امیں قوم کردند آنکہ بود

ابتدا شان امراء القیسی اتھا شان بو فراس (انوری)

اسی طرح اردو شاعروں کے لیے فارسی شعرا نمونے کا درجہ رکھتے تھے:

ہمارا حسن ہے شوق معلم ذہن کون تیرے

سبق کچھ عنصری کا یا درس کچھ انوری کا ہے (حسن شوق)

عنصری جہان نصر کے ساتھ یہ کہتا ہے کہ ”دکن کا کیا شعر جیوں فارسی“، وہاں اپنی شاعری میں فارسی کے ہنر کو ملا کر ”شعر تازہ“ کی بنیاد رکھنے کا بھی

دعویٰ کرتا ہے:

دگر شعر ہندی کے بعضے ہنر نہ سکتے ہیں لیا فارسی میں سنور
میں اس دو ہنر کے خلاصے کون پا کیا شعر تازہ دونوں فن ملا
یہی لے ہمیں ولی کے ہاں سنائی دیتی ہے:

ترا مکھ مشرق، حسن انوری، جلوہ جالی ہے

نین جامی، جبین فردوسی و ابرو ہلالی ہے

یسا

عربی و انوری و خیانتانی مجھ کو دیتے ہیں سب حساب سخن
یہ فارسی روایت اردو زبان و ادب کے مزاج کی تشکیل و تعمیر میں وہی کردار ادا کرتی ہے جو عربی روایت نے فارسی زبان و ادب کے مزاج کی تشکیل میں کیا تھا۔ چھ تہذیبی میر بھی اپنی شعری روایت کا سراغ دیتے ہوئے ہی کہتے ہیں:
تبعیت سے فارسی کے جو میں نے ہندی شعر کہے
سارے ترک مجھے اب ظالم پڑھتے ہیں ایران کے بیچ

فارسی زبان و ادب کے یہ اثرات صرف اردو تک محدود نہیں تھے بلکہ برہم عظیم کی مختلف علاقائی زبانوں مثلاً سہتی، تلگو، پشتو، کشمیری، پنجابی اور سندھی وغیرہ پر بھی واضح ہیں۔ تہذیبی اثرات کے رنگین خوشبودار دریا میں جب کوئی معاشرہ نہاتا ہے تو اس کا رنگ اور خوشبو اس کے جسم و روح میں اُتر جاتے ہیں۔ پھر یہی رنگ اسے اچھے لگنے ہیں اور یہی خوشبو اسے بھاتی ہے۔ ساری تہذیبوں کی تاریخ اس بات کی شاہد ہے۔ اس دور میں فارسی شعر و ادب کی تاریخ اتنی بڑی تھی کہ نہ صرف اردو پر بلکہ عثمانی دور کی ترکی شاعری پر بھی اس کے اثرات اتنے گہرے پڑے کہ وہاں بھی ترکی زندگی اور اس کے مناظر کے بجائے فارسی آوازیں، خوشبوئیں، علامات و رمزیات، تراکیب و بندش شامل۔ شاعری ہو گئیں۔ ۲۵ برہم عظیم کے معاشرے نے اس دور میں فارسی کو ترک ضرور کر دیا تھا لیکن یہ معاشرہ اندر سے فارسی زبان و ادب اور تہذیب کا اسی طرح والہ و شیدا تھا۔ اس نے اسے ترک کرتے وقت اس سے نفرت نہیں کی بلکہ یہ راستہ نکالا کہ اپنی زبان میں اس تہذیب کے سارے عناصر، اس کے سارے سانچے، اس کا طرز احساس، اس کے اسالیب بیان، اس کے اصناف سخن، اس کے محور و اوزان، اس کے علامات و رمزیات جذب کر کے اپنی زبان کو اس جیسا بنا کر فارسی کی چمک بٹھا دیا۔ اس طرح وہ فارسی زبان، ادب و تہذیب سے وابستہ بھی رہا اور ساتھ ساتھ اس سے الگ و ممتاز بھی۔ اب کسی ہندی نژاد شاعر کو کسی

والا نژاد ایرانی سے اصلاح سخن کی ضرورت نہیں رہی تھی۔ وہ فارسی روایت سے وابستہ ہوتے ہوئے بھی آزاد تھا۔ اس دور میں ہم دیکھتے ہیں کہ اردو کو وسیلہ اظہار بناتے ہی معاشرے کی تخلیقی قوتوں کو پر لگ گئے اور اٹھارویں صدی ابھی ختم بھی نہ ہوئی تھی کہ لاتعداد چھوٹے بڑے شاعروں نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے ایسے ادبی سرمائے کا اضافہ کیا کہ اردو ادب کی پختہ، جاندار روایت قائم ہو گئی اور اس کے بہت سے شاعروں کا کلام سچے شعری قہریوں کے بھرپور اظہار کی وجہ سے لافانی ہو گیا۔

فارسی زبان و ادب کے اثرات کو اس دور میں جذب و قبول کرنے کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ اردو زبان و ادب نے بہت کم عرصے میں خود کو دریافت کر لیا اور اس کا دریا فارسی کے سرچشمے سے فیض یاب ہو کر پاٹ دار ہو گیا۔ اردو نے اپ بھرتش کی قدیم ترین صنف دوہے کو بھی اپنایا۔ میر نے فارسی بھر کے ایک رکن کو گھٹا کر ہندی جیسی بھر میں بھی غزلیں کہیں لیکن ہندی بھور چونکہ محدود تھیں اس لیے فارسی نظام عروض کو اپنا کر اردو شاعری میں وسعت اور تنوع پیدا ہو گئے۔ نظام عروض اور اصناف سخن میں چولی دامن کا ساتھ ہوتا ہے۔ فارسی میں اظہار کے سانچے وسیع اور وقت کے تقاضوں کے مطابق تھے اس لیے اردو نے قصیدہ، مثنوی، غزل، رباعی، قطعہ، مستطع اور اس کی آٹھوں قسمیں یعنی مثلث، مربع، مخمس، مستمس، مستع، مشمن، مستع اور معشر کو بھی اپنا لیا۔ ان کے علاوہ ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد اور فرد کو بھی قبول کیا اور ساتھ ساتھ حمد، نعت، منقبت، ہجو، واسوخت، مرثیہ، شہر آشوب اور تاریخ گوئی کو بھی زندگی کے رنگا رنگ تجربات کے اظہار کے لیے پوری روایت کے ساتھ قبول کر لیا۔ اٹھارویں صدی ہی میں یہ سب اصناف سخن استعمال میں آنے لگی ہیں۔ کلیات میر، کلیات جعفر علی حسرت میں بحیثیت مجموعی یہ سب اصناف سخن موجود ہیں۔

ان کے علاوہ صوفیانہ شاعری کی بنیادی روایت بھی فارسی ہی سے اردو میں آئی ہے اور صوفیانہ اصطلاحات مثلاً وحدت الوجود، عرفان نفس، ناسوت و ملکوت، چہرہ و لاہوت، فنا فی اللہ، جبر و قدر، نور مطلق، خوف و رجا، حقیقت و بھاس، ظل، تجدد امثال، مشاہدہ وجدانی، مرتبہ یقین وغیرہ بھی فارسی تصوف ہی سے آئی ہیں۔ اخلاقی تخلیقات میں ہند و نصاب کا وہی انداز ہے جو گلستان و بوستان، انوار سہیلی، منطق الطیر، اخلاق جلالی، اخلاق ناصری، اخلاق بھینی اور سیاست نامہ وغیرہ میں نظر آتا ہے۔ رزمیہ مثنویوں میں شاہنامہ فردوسی

مثالی نمونہ بن جاتا ہے۔ غزل ابتدائی دور میں قلی قطب شاہ، حسن شوق، شاہی اور نصرت وغیرہ کے ہاں عورتوں سے باتیں کرنے تک محدود تھی، لیکن ولی کی شاعری میں وہ مضامین اخلاق و حکمت، ہند و نصاب، تصوف و سلوک، عشق و محبت، تجربات و مشاہدات بھی شامل ہو گئے جو فارسی غزل کی خصوصیت رہے ہیں۔ یہی عمل قصیدہ، رباعی، مثنوی، ہجو، شہر آشوب اور واسوخت میں ملتا ہے۔ اسی طرح فارسی کے سارے صنائع بدائع بھی اردو شاعری کا حصہ بن جاتے ہیں۔ شاعرانہ تعالیٰ، تجاہلِ عارفانہ اور مبالغہ بھی اردو شاعری کے مزاج میں شامل ہو جاتے ہیں۔ اسی کے ساتھ وہ تلمیحات مثلاً جمشید و سکندر، شیریں خسرو، فرہاد، رستم و سہراب اور عربی شاعری کی وہ ساری تلمیحات لیلیٰ مجنوں، یوسف زلیخا وغیرہ، جو فارسی میں مستعمل تھیں، اردو شاعری میں آ جاتی ہیں۔ حسن و عشق کے تصورات اور ان کے اظہار کے بنیادی الفاظ مثلاً جور و ستم، وفا و جفا، غمزہ و ادا، گریبان، دامن، ساقی، جام و سیو، رشک، رقیب، جنوں، شکوہ و شکایت، اشک و آہ، گل و بلبل، جذبات و احساسات کے اظہار کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔ اسی طرح آبِ حیات، آئینہ سکندر، سد سکندری، جام جم، چاہِ خشب، دیوارِ چین، دار و منصور، صبرِ ایوب، گریہ یعقوب، برقِ تجلی، موسیٰ و طور، دمِ عیسیٰ، سحرِ سامری، جوئے شیر، ترشہ فرہاد، نفورِ چین، گنجِ تاروں، کوہِ قاف، کوہِ بے ستون، کوہِ کن، اصحابِ کھف، گلزارِ خلیل، آتشِ نمرود، ماہِ کنعان، تخت سلیمان، طوفانِ لوح، عدلِ نوشیروان وغیرہ تلمیحات اردو زبان کا ذخیرہ بن کر اس کے اظہار کا وسیلہ بن جاتی ہیں۔ محسب و واعظ، زاہد و ناصح، اور ساقی و پیرِ مغان بھی فارسی کے اثر سے اردو میں آ جاتے ہیں۔ عشق اور رنگِ عشق حتیٰ کہ امرد پرستی بھی فارسی ہی سے اردو شاعری میں آئی ہے۔ ہند شاہی دور کے فوراً بعد کی شاعری اس امرد پرستی کا پلا چھچک اظہار کرتی ہوئی فارسی ہی کی طرح عشقِ مجازی کو عشقِ حقیقی کا زینہ بنا دیتی ہے۔ محبوب کے لیے فعل مذکر کا استعمال بھی فارسی شاعری کے زیر اثر ہی اردو شاعری میں آتا ہے۔ لہٰذا میں بھی فارسی جملے کی ساخت کا اثر اردو جملے کی ساخت پر اس صدی میں حاوی رہتا ہے۔ فارسی کا یہ اثر اس دور میں ایک ایسا ہی فطری تہذیبی عمل ہے جیسے انیسویں صدی کے آخر سے آج تک انگریزی ادب اردو ادب کو متاثر کر رہا ہے اور لئی اصناف ادب مثلاً سونٹ، آزاد نظم، نظمِ مصرع، ناول، ناولٹ، مختصر کہانی، رپورٹاژ، ڈرامہ، تنقید، پروزہ و غیرہ اردو میں

عام و مروج ہو گئی ہیں۔ یہاں تک کہ انگریزی جملے کی ساخت نے اردو جملے کی ساخت کو بھی متاثر کیا ہے۔ ہر تہذیب کی مثبت قدریں جدید تقاضوں کو پورا کرنے والے خیالات و اقدار اور ان سے وابستہ الفاظ و اصطلاحات اسی طرح دوسری زبانوں اور تہذیبوں کو متاثر کر کے، متاثر ہونے والی تہذیب اور اس کے تخلیقی ذہنوں کو بدلتے رہتے ہیں اور عمل ارتقا کو آگے بڑھاتے ہیں۔ اسی لیے غیر زبانوں کے ترجمے خلاق ذہنوں کے لیے ہمیز کا کام دیتے ہیں۔ اٹھارویں صدی میں اردو شاعری کے دور تشکیل میں اور بر عظیم کی تاریخ کے اس موڑ پر، یہی اثرات اردو زبان میں آ سکتے تھے اور اسی لیے جی آئے۔ وہ لوگ جو اردو ادب پر فارسی اثرات کی قبولیت اور بر عظیم کے جغرافیائی، تاریخی و اسطوری اثرات سے گریز کا الزام لگاتے ہیں اس دور کی تہذیبی قوتوں کو فراموش کر کے مسائل کو صرف جذبات کی آنکھ سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

اس دور میں نہ صرف ہزاروں فارسی تراکیب اردو زبان کا حصہ بن گئیں بلکہ ہمارے شاعروں نے بے شمار ایسی نئی تراکیب خود بھی وضع کیں جن سے زبان کا اظہار اور اس کی شائستگی دوچند ہو گئی۔ ۲۷ ایسی تراکیب کی مثالیں ہم نے میر و سودا کے ذیل میں آئندہ صفحات میں درج کی ہیں۔ ان کے علاوہ اس دور میں دو کام اور ہوئے۔ ایک یہ کہ بے شمار فارسی محاورے ترجمہ ہو کر اردو زبان و محاورہ کا حصہ بن گئے اور دوسرے یہ کہ فارسی کے سینکڑوں، ہزاروں اشعار اردو میں ترجمہ ہو کر ہمارا شعری سرمایہ بن گئے۔ یہ فارسی شاعری کو اردو شاعری کے قالب میں ڈھانے کی کوشش تھی۔ جب ایک تہذیب دوسری تہذیب کو اپنے اندر جذب کرتی ہے تو اس کی ہمیشہ یہی صورت ہوتی ہے۔ جب ایرانی شاعری نے عربی زبان کی تہذیب کو اپنے اندر جذب کیا تو وہاں بھی یہی عمل ہوا۔ شبلی نے لکھا ہے کہ ”اول اول ایرانی شعرا عربی شاعری سامنے رکھ کر کہتے تھے۔ شوق کی ابتدا یہ تھی کہ عربی اشعار کا لفظی ترجمہ کرتے تھے۔ آج بہت سے فارسی قطعے، فرد بلکہ قصیدے موجود ہیں جن کو عام لوگ ایران کا سرمایہ سمجھتے ہیں لیکن درحقیقت وہ عربی اشعار کے ترجمے ہیں۔“ ۲۸ یہی صورت اس دور میں اردو میں ہوئی جس کی چند مثالیں یہاں درج کی جاتی ہیں تاکہ ان اثرات کی نوعیت واضح ہو سکے :

ایسا بسا ہے آکر تیرا خیال جیو میں

مشکل ہے جیو سوں کوں اب امتیاز کرنا (ولی)

- لہ چنان گرفتہ ای جان بہ میان جان شیریں
(نظیری) کہ توان ترا و جان را ز ہم امتیاز کردن
بیتم نے قدم رنجہ کیا میری طرف آج
(ولی) یہ نقش قدم صفحہ سیا پہ لکھا ہوں
تحقیق حال ما زنکہ می توان نمود
(نظیری) حرفے ز سال خویش بہ سیا نوشتہ ایم
راز دیر و حرم انشا نہ کریں ہم برگز
(سودا) ورنہ کیا چیز ہے یساں اپنی نظر سے باہر
مصلحت نیست کہ از پردہ بروں افتد راز
(حافظ) ورنہ در محفل رندان خبرے نیست کہ نیست
کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
(سودا) ساغر کو مرے ہاتھ سے لیجو کہ چلا میں
ہوئے یار من ازین دست ونا می آید
(نظیری) ساغر از دست بگیرد من از کار شدم
آلودہ قطرات عرق دیکھ جیب کو
(سودا) اختر پڑے جھانکے ہیں فلک پر سے زمیں کو
آلودہ قطرات عرق دیسہ جیب را
(قدسی) اختر ز فلک می نگرود روئے زمیں را
ہوا سوار وو شاید مرا شہنشاہ حسن
(سودا) کہ آفتاب نے زریں نشان کھول دے
سوار شد مگر آن بادشاہ کشور حسن
کہ آفتاب کشادہ نشان زریں را
عام حکم شراب کرتا ہوں محتسب کو کباب کرتا ہوں (میر)
عام حکم شراب می خواہم محتسب را کباب می خواہم
(امیر خسرو)

- کھلا نشے میں جو پکڑی کا بیچ اس کے میر
(میر) سندر ناز پہ اک اور تازیسانہ ہوا
ز فرط نشہ چو واگشت طرہ بر دستار
سندر ناز ترا تازیسانہ دیگر شد

پایا نہ یوں کہ کرے اس کی طرف اشارہ
یوں تو جہاں میں ہم نے اس کو کہاں نہ پایا
مشکل حکایتیں است کہ ہر ذرہ عین اوست
استا بھی تو اب کہ اشارت بساؤ کنند
کیا بدن ہوئے گا کہ جس کے کھولتے جامے کے بند
برگ کی طرح ہر ناخن معطر ہو گیا
ناخن تمام گشت معطر چو برگ گل
بندر قبائے کیست کہ وا می کنیم
ہم نے کیا کیا نہ ترے شمع میں اے محبوب کیا
صبر ایوب کیسا ، گریہ یعقوب کیا
در فراق تو چہا اے بتِ محبوب کم
صبر ایوب کم ، گریہ یعقوب کم

(مظہر یا غزل کاٹھی)

خالی اب آفتِ جان تھا مجھے معلوم نہ تھا
دامِ دانے میں نہاں تھا مجھے معلوم نہ تھا
خسار لبِ آفتِ جان بود نمی دانستم
دامِ در دائرہ نہاں بود نمی دانستم

دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ اثر صرف اردو شاعری تک محدود نہیں تھا بلکہ خود
پہاری لال جیسے ہندی کے بڑے شاعر نے بھی کثرت سے فارسی اشعار کا دوہوں
کی صورت میں ترجمہ کیا ہے :

یار ہر سو کہ رود دیدہ ہاں سو گردد
چشم من خاصیت قبلہ نما پیدا کرد
سب ہے تیں سمہات نہیں جلت سین دی بیٹھ
وا ہے تیں گہرات پہ قبلہ نما یو دینٹھ
غم عشقت زبیں بگداخت جسم ناتوانم را
ہا عینک نہد تا باز یند استخوانم را
کرے برہ ایسے تاگیل بجاہان دے نیچ
دیتی ہوں چشمان جگن چاہے لے نیچ
ز بسکہ درد تو در جان ناتوان من است
ہلاک می طلبد ہر کہ مہربان من است

(بقی اوحادی)

کیا کہوں وا کے دسا ہر را بہت کے اس
برہ احوال لکھیں مریو بھیووا میں
ہر کہ زما پیام برد دید چشم سا رخس
حیرت چشم قاصد است عینک دورین سا
واہی کے چت چڑھ گئے مل سندیس وہ بال
دورین عینک کہے ، قاصد کے درک لال
ز پائے تابہ مرش ہر کجا کہ می لکرم
کرشمہ دامن دل می کشد کہ جا این جاست (خان زمان امان)
جت دیکھوں نت ہی رہوں انگ انگ تسپار
نکھ سکھ لوں کہوں سکھی سکی نہ گنت تہار (پہاری)
اسی صدی کے ایک غیر معروف شاعر یوسف علی خان نے اپنی کتاب
”گلشن ہند“ میں استادانِ فارسی کے دو سو پانچ اشعار دوہوں کی صورت میں
ترجمہ کیے ہیں۔ ۲۹

یہ چند اشعار ان فارسی اثرات کا ثبوت ہیں جن کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے۔
یہ اثرات اردو شاعری پر بھی ویسے ہی پڑے جیسے ہندی شاعری پر اور اس کی
وجہ یہ تھی کہ فارسی کا دائرہ فکر وسیع تھا ، اردو اور ہندی کا محدود۔
فارسی شاعری حیات و کائنات کے بے شمار موضوعات کا احاطہ کرتی تھی جبکہ یہ
وسعت اردو اور دوسری زبانوں میں نہیں تھی۔ اس قسم کے ترجموں کے علاوہ
بے شمار اشعار ایسے ہیں جن میں فارسی شاعری کے مضامین کو اردو شاعروں نے
اپنے تجربے کے ساتھ ملا کر پیش کیا ہے اور ساتھ ساتھ اپنے مشاہدات ، تجربات ،
احساسات اور جذبات کو بھی بالکل نئے انداز سے بیان کیا ہے۔ جیسے جدید
اردو ادب پر انگریزی اور مغربی ادب کے اثرات واضح ہیں اسی طرح اٹھارویں
صدی فارسی اثرات کا آئینہ ہے۔ انسان جیسے اکیلا نہیں رہ سکتا اسی طرح کوئی
معاشرہ بھی دوسرے معاشروں سے کٹ کر زندہ نہیں رہ سکتا۔ یہی اثرات خلاق
ذہنوں میں تخلیقی محرکات کو جنم دیتے ہیں ، فکر و خیال کی نئی دنیاں آباد
کرتے ہیں اور بدلنے زمانے کے تقاضوں کے مطابق خود کو ڈھالنے کی صلاحیت
کو زندہ رکھتے ہیں۔ انہی اثرات سے مثبت تبدیلی کا عمل معاشرے میں جاری
و ساری رہتا ہے جس میں روایت کا تسلسل بھی ہوتا ہے اور زندگی کو آگے
بڑھانے کا حوصلہ بھی۔ روایت یوں ہی پتی ہے ، یوں ہی بدلتی ہے اور یوں
ہی معاشرے کو آگے بڑھا کر زندہ رکھتی ہے۔ جیسے آج ہم فارسی اثرات کو

اس طور پر قبول کرنے کی کوشش بھی کریں تو نہیں کر سکتے ، اسی طرح اس دور میں اگر انہیں ترک کرنے کی کوشش بھی کرتے تو کایاں نہ ہوتے۔ تاریخی قوتیں پر معاشرے کو اپنے دائرہ کشش میں رکھ کر بدلتی ، ڈھالتی اور آگے بڑھاتی ہیں۔ یہی قدرت کا نظام ہے اور ادب کی تاریخ انہی فطری تہذیبی و تاریخی قوتوں ، دھاروں اور لہروں کے آثار چڑھاؤ کی داستان ہے۔ شمالی ہند میں اردو شعر و ادب کی تحریک انہی عوامل کے زیر اثر ، مقبول و مروج ہو کر سارے برعظیم میں پھیل گئی۔ ناجی نے کہا :

ہندی ’سن کے ناجی ریتنے کی ہوا ہے ہست شہرہ فارسی کا اور جب مصحفی کا زمانہ آیا تو انہوں نے لکھا :

”ہندوستان میں فارسی شعرگوئی کا رواج ریتنے کے مقابلے میں کم ہے اور ریتنے ہمارے زمانے میں فارسی کے اعلیٰ مراتب کو پہنچ چکا ہے بلکہ اس سے بہتر ہو گیا ہے۔“ ۳۰۰

ان حالات میں اردو زبان و ادب نے ، تیزی کے ساتھ ، فارسی کی جگہ لے لی اور ادب کی روایت اپنے نقش و نگار بنائے لگی۔ اگلے باب میں ہم اردو ادب کی ابتدائی روایت اور تخلیقات کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

۱- تاریخ ادبِ اردو (جلد دوم) : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۵۷ تا ۷۰ ، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ ع۔

۲- یزید تیموریہ ، مرتبہ سید صباح الدین عبدالرحمن ، ص ۳۰۶ ، اعظم گڑھ ۱۹۵۸ ع۔

۳- ایضاً ، ص ۳۱۶۔

۴- منشورات مینا عظیم آبادی ، نسخہ ”کتب خانہ“ مشرقیہ پشتہ۔ مطبوعہ ورق ۳۳۴ ، بحوالہ ”عہدہ شاہ جہاںی کا ایک ادبی مناقشہ اور غالب“ از قاضی عبدالودود ، ص ۱۵۲ ، معاصر تبصرہ ۵ پشتہ۔

۵- صفینہ خوشگو : بندرا بن دامن خوشگو ، مرتبہ عطا کا کوی ، ص ۳۳۲ ، مطبوعہ ادارہ تحقیقات عربی و فارسی پشتہ ۱۹۵۹ ع۔

۶- سُرُون الغرائب (قلمی) : ص ۳۳ بحوالہ معاصر حصہ ۵ ، ص ۱۵۹ پشتہ۔

۷- مردم دیدہ : حاکم لاہوری ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۶۴ ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور۔

۸- داد سخن : سراج الدین علی خان آرزو ، پیش گفتار ص ۲۱ ، مطبوعہ مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۴ ع۔

۹- داد سخن : ص ۸۔

۱۰- شعر (قلمی) : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۶۶ ، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور۔

۱۱ ، ۱۲ ، ۱۳- معارضہ ”حزین و آرزو“ : منوہر سہائے انور ، ص ۳۰ و ۳۱ ، معاصر حصہ ۱ پشتہ۔

۱۴- داد سخن ، پیش گفتار ص ۲۱۔

۱۵- مجمع النفائس (قلمی) : خزانہ قریبی عجائب خانہ کراچی۔

۱۶- ایضاً : ورق ۹۲ ب۔

۱۷- مجمع النفائس (قلمی) ، ص ۳۷۶۔

۱۸- مردم دیدہ : ص ۸۰۔

۱۹- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، مرتبہ شروانی ، ص ۱۵۶ ، نظامی پریس ہدایوں ۱۹۲۲ ع۔

۲۰- سودا و مکین : قاضی عبدالودود ، ص ۶۷ تا ۸۴ ، معاصر حصہ اول پشتہ اور ”معارضہ“ سودا و مکین پر کچھ نئی روشنی“ انصر الدولہ قیاض الدین حیدر ، ص ۶۷ تا ۷۶ معاصر ۱۹ پشتہ۔

۲۱- تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۰ ، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۳۳ ع۔

۲۲- ایضاً : ص ۸۰۔

۲۳- ہفت تماشا : مرزا محمد حسن قتیل ، ترجمہ ڈاکٹر محمد عمر ، ص ۹۳ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۸ ع۔

۲۴- Influence of Arabic Poetry on the Persian Poetry : Dr. U. M. Daudpota, p. 14, Bombay 1934.

۲۵- اسلامک کلچر : عزیز احمد ، ص ۲۵۲ ، مطبوعہ آکسفورڈ یونیورسٹی پریس ۱۹۶۶ ع۔

۲۶- فارسی شاعری کا اثر اردو شاعری پر : ڈاکٹر عبدالحق ، ص ۲۰۰ ، شعبہ تحقیق و اشاعت مدرسہ عالیہ ڈھاکہ ۱۹۶۳ ع۔

۲۷- مصحفی نے اعتراف کیا ہے کہ ”ابن ہمام شیرینی کہ در ریتنے دارم طفیل فارسی است“ تذکرہ ہندی ، ص ۲۸۸۔

- ۲۸۔ شعر العجم (جلد چہارم) : شبلی نعمانی ، ص ۱۲۱ ، معارف پریس اعظم گڑھ
طبع دوم ۱۹۱۸ ع۔
- ۲۹۔ اردو کے قدیم — دکن اور پنجاب میں : ڈاکٹر محمد باقر ، ص ۶۶-۷۰ ،
مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ ع۔
- ۳۰۔ تذکرۂ ہندی گویان : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۴۸ و حاشیہ ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

- ۲۲ ص ”چہ اگر فارسی در فارسی صد جا غلط کنند در سخن او سخن
نمی کنند و ہندی نژادے چون تیغ ہندی جوہر ذاتی را آشکار
سازد دم از تحسین نمی زنند۔ درین عہد صاحب سخنے کہ نژاد گلہ
او ملک بالا نبود کار او بالا نمی گیرد و پایہ فصاحت والا
نمی گردد۔“
- ۲۴ ص ”ایرانیان مرا بہندی نژاد بودن بمقدارے نہ نہند . . . حرف آندست
کہ ایرانی و ہندی بودن فخر را مند لگردد ، پایہ مرد بہ نسبت
ذاتی باشد و اگر ایرانیان زبان طعن کشایند کہ فارسی زبان
مست و زبان را بکام نیابند و اگر زبان بکام نباشد بمذاق سخن
آشنا نبود۔“
- ۲۳ ص ”گویا علت غائی نوشتن رسالہ مذمت ہند و اہل ہند است۔“
- ۲۳ ص ”ترکی ایران در بعض الفاظ و تراکیب مخالف ترکی توران
است و حال آن کہ ترکی زبان توران و ترکستان است نہ زبان
ایران۔“
- ۲۴ ص ”آوردن الفاظ عربیہ و ترکیہ بلکہ زبان ارامیہ در فارسی مسلم
ست۔ باقی مانند الفاظ ہندی و آن نیز بمذہب مؤلف درین زمان
ممنوع نیست۔“
- ۲۴ ص ”این دیوان کہ شہرت دارد دیوان چہارم است و سابق بہ
دیوان در فترت اقامت تلف شد۔ بہر حال دیوان مذکور ہم کہ
مکرر بہ مطالعہ درآمد بہ آن درجہ کہ مثنوی یا متیقن ، شیخ و
جامعہ نصیریان اوست نیست۔“

- ۲۶ ص ”در سنہ دوم فردوس آرام گلہ دیوان ولی در شاہجہان آباد آمدہ
و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ چاری گشتہ۔“
- ۲۶ ص ”رواج شعر فارسی در ہندوستان بہ نسبت ریختہ کم است و
ریختہ ہم فی زمانہ بہ پایہ اعلیٰ فارسی رسیدہ بلکہ ازو بہتر
گردیدہ۔“



(الف) مذہبی شاعری

(ب) لسانی خصوصیات ، شمال و دکن کی زبانوں کا فرق

سترہویں صدی عیسوی کے دکنی ادب پر نظر ڈالیں تو ہمیں اردو ادب کی ایک جان دار روایت ملتی ہے جس کا طویل ماضی بھی ہے اور شاندار حال بھی۔ مغلوں کی فتح دکن کے بعد ، جو فتح بیجاپور (۱۶۸۵/۵۱۰۹۷ ع) اور فتح گولکنڈہ (۱۶۸۶/۵۱۰۹۸ ع) کے ساتھ مکمل ہو گئی ، دکن پر گہرے سیاسی ، معاشرتی ، تہذیبی و لسانی اثرات مرتب ہوئے جن کے زیر اثر وہاں کا تہذیبی ڈھانچا بدلنے لگا۔ ان اثرات نے ایک طرف اردو کے رواج کو تیز کیا اور دوسری طرف شمال و جنوب گھر آنکھ بن گئے۔ شمال کی زبان ، جو پہلے سے اورنگ آباد میں بولی جاتی تھی ، دکن کے دوسرے علاقوں میں بھی ادبی زبان بننے لگی۔ ولی دکنی نے اسی لسانی روپ کو نئے شعری رجحانات سے ملا کر امتیاز پیدا کیا۔ اس بدلی ہوئی سیاسی صورت حال نے دکن کو بڑھال کر دیا اور اس کا تخلیقی اعتدال زائل ہونے لگا۔ اگر دکن کی اس دور کی زبان کا شمال کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو نظر آتا ہے کہ وہ ایک دوسرے سے بہت قریب آ گئی ہیں۔ ولی دکنی ، سراج اورنگ آبادی ، امین گودھری اور آبرو ، تاجی ، مضمون کی زبان میں دکنی و شمالی کا زیادہ فرق باقی نہیں رہا۔ ایک طرف سیاسی فتح نے دکن کو وہ دکن نہ رہنے دیا جو وہ فتح سے پہلے تھا اور دوسری طرف خود شمال بھی زوال کی لپیٹ میں آ گیا۔ اورنگ زیب کے فوراً بعد ، جس کے شخصی تدبیر سے سیاسی و تہذیبی زوال رکا ہوا تھا ، شمال کا روحانی خلفشار اور داخلی انتشار ابھر کر سامنے آ گیا ، جا جاپا معاشرتی و سیاسی نظام اپنی معنویت کھوئے

فصل اول

شمالی ہند میں اردو شاعری کی ابتدائی روایت

لگا اور اس تہذیب کے گشتِ نقل سے مختلف سیارے ٹوٹ ٹوٹ کر الگ ہونے لگے۔ اب یہ تہذیب ثابت و سالم نہ رہی تھی۔ اس کی اکائی ٹوٹ گئی تھی۔ جب یہ صورت حال ہوتی ہے تو اثر سے طویل جملے اور شاعری سے طویل نظمیں غائب ہونے لگتی ہیں۔ اسی لیے سترھویں صدی کے آخر میں خود دکن میں، جہاں طویل جنگ ناموں، میزبانی ناموں اور مثنویوں وغیرہ کی ایک بڑی روایت تھی، غزل مقبول ہونے لگی۔ اس دور میں ولی دکن کی عام مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ وہ طویل نظموں یا مثنویوں کے بجائے غزل کا شاعر تھا۔

سیاسی و معاشرتی سطح پر اب سارے برعظیم میں ایک سی صورت حال تھی۔ معاشرہ انتشار کا شکار تھا اور فرد کا سکون دانوں کی طرح پکھر گیا تھا۔ اس پر آشوب دور کا فرد تلاشِ سکون میں ایک طرف تصوف کی چھتری کے نیچے آکھڑا ہوا اور دوسری طرف مذہبی رسوم کی ادائیگی کو اپنی خواہشات کے پورا ہونے کا وسیلہ سمجھنے لگا۔ اس دور میں مختلف مذہبی رسوم مثلاً نذر نیاز، میلاد، مجلسوں نے حقیقی مذہب کی جگہ لے لی اور ان رسومات کے ساتھ ایسے توہیات وابستہ ہو گئے کہ فرد، انہیں ترک کر کے، ذاتی پریشانیوں اور آفات و بلیات کا خطرہ مول لینے کو تیار نہیں تھا۔ اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ مثنوی کا رواج عام ہے، مزاروں پر چادریں چڑھائی جا رہی ہیں، ٹوٹے ٹوٹکے کیے جا رہے ہیں، نذر نیاز دلائی جا رہی ہے۔ دنیوی خوش حالی کے لیے وظیفے بڑھے جا رہے ہیں اور تعمیذ گنڈوں سے مرادیں پر آنے کے خواب دیکھے جا رہے ہیں۔ پکھرتی ہوئی تہذیبوں میں اسی قسم کی رسومات حقیقی مذہب کی جگہ لے لیتی ہیں۔ اسی لیے سترھویں صدی کے اواخر اور اٹھارویں صدی میں ہمیں اس قسم کی بے شمار نظمیں ملتی ہیں جن میں میلاد نامے، معراج نامے، ہند نامے، شہادت نامے، وفات نامے اور جنگ نامے شامل ہیں۔ یہ جنگ نامے یا شہادت نامے کسی نئی جنگ کو بیان نہیں کرتے، جیسے ”فتح نامہ“ نظام شاہ“ میں حسن شوق۔۔۔ جنگ تالیکوٹ یا ”علی نامہ“ میں نصرتی نے علی عادل شاہ ثانی کی جنگوں اور دس سالہ دورِ حکومت کو موضوعِ سخن بنایا تھا۔ اب یہ جنگ نامے رسمی مذہبی جذبات کو آسودہ کر رہے ہیں جن میں خیالی معجزات کے بیان سے ایمان کو پختہ کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ ان سب نظموں میں کرامات اور غیر مستند روایات کو اہمیت دی جا رہی ہے۔ مختار کا مولود نامہ، معراج نامہ، قصابی کا مولود نامہ (۸۴/۱۰۹۵ - ۱۶۸۳ ع)، اولیا کا قصہ ابو شحمہ (۱۰۹۰/۱۶۷۹ ع)، محب کی مثنوی معجزہ فاطمہ، خواص کی مثنوی قصہ حسینی

(۱۰۹۰/۱۶۷۹ ع)، سیوک کا جنگ نامہ، پند حنیف (۱۰۹۲/۱۶۸۱ ع)، احمد کا وفات نامہ حضرت فاطمہ (۱۱۳۷/۲۵ - ۱۷۲۴ ع)، روشن علی کا عاشور نامہ (۱۱۰۰/۸۹ - ۱۶۸۸ ع)، اسمعیل امرودی کی مثنوی وفات نامہ بی بی فاطمہ (۱۱۰۵/۹۴ - ۱۶۹۳ ع) اور مثنوی معجزہ انار (۱۱۲۰/۱۷۰۸ ع) قسم کی مثنویاں یکساں طور پر دکن و شال میں ملتی ہیں۔ مذہبی نظموں میں، ان کے علاوہ اس قسم کی مثنویاں بھی ملتی ہیں جن میں انسان کو نصیحت کی جا رہی ہے یا عبرت دلا کر اصلاحِ احوال کی ترغیب دی جا رہی ہے۔ حسین ذوق کی مثنوی وصال العاشقین (۱۱۰۹/۶۸ - ۱۶۹۷ ع)، نذرت العاشقین (۱۱۱۱/۱۷۰۰ - ۱۷۹۹ ع)، قاضی محمود بھری کی مثنوی سن لکن (۱۱۱۲/۱۷۰۰ - ۱۷۰۰ ع)، فراقی کی مثنوی مرآۃ البشر (۱۱۳۳/۲۱ - ۱۷۲۰ ع) میں ہندو تصوف کا استزاج ملتا ہے۔ ان کے علاوہ مذہب کی رسمی ضرورت پوری کرنے کے لیے شال و جنوب میں مرثیوں کا رواج بھی عام ہو گیا ہے۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ ان مذہبی نظموں میں عام طور پر کوئی گہرا روحانی تجربہ شامل نہیں ہے۔ ان کا مقصد، جذباتی سطح پر سننے یا پڑھنے والوں کے عقیدے کو کرامات اور غیر مستند انسانی روایات کے بیان سے آسودہ کرنا ہے۔ یہ کام واقعات کربلا کو انسانی روایات کے ذریعے، غم و اندوہ کی فضا پیدا کر کے، مرثیوں میں اس طرح انجام دیا جا رہا ہے کہ سننے والوں پر رقت طاری ہو جائے اور وہ آہ و بکا سے ثواب حاصل کر سکیں۔ اس قسم کی نظموں کی روایت اٹھارویں صدی عیسوی میں دکن سے شال پہنچی ہے۔ دکن کی مذہبی نظموں کا ذکر ہم جلد اول میں کر چکے ہیں۔ یہاں ہم شال کی مذہبی نظموں کا مطالعہ کریں گے اور چونکہ ان نظموں کی کوئی خاص ادبی اہمیت نہیں ہے اس لیے اس دور کی زبان اور شال و جنوب کی زبان کے فرق کو سمجھنے کے لیے ان کا تقابلی لسانی جائزہ بھی لیں گے۔

روشن علی روشن نے ”عاشور نامہ“ سنہ ۱۱۰۰/۸۹ - ۱۶۸۸ ع میں لکھا، جیسا کہ ان دو اشعار سے ظاہر ہوتا ہے:

بتاریخ دسویں و ماہِ صفر
ہوا اس کا انجامِ وقتِ فجر
(شعر ۲۵۳۳)

ہزار اوپر یک صد میں بیتیں تمام
بروز دو شبہ، صفر، وقتِ شام
(شعر ۲۵۳۴)

روشن علی کا ذکر کسی تذکرے میں نہیں ملتا۔ وہ اپنے دور کے کوئی معروف شاعر نہیں تھے۔ ان کی اہمیت یہ ہے کہ ایک ایسے دور میں، جب اردو زبان کا ادبی رواج شمال میں ہوا، انھوں نے روزمرہ کی زبان میں ۳۵۴۴ اشعار پر مشتمل عاشور نامہ تصنیف کیا جو اس دور کی عام زبان کی ترجمانی کرتا ہے۔ عاشور نامہ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا پورا نام روشن علی اور تخلص روشن تھا۔

اے روشن علی مختصر کہہ کتاب

کہاں تک کہے معجزے باصواب (شعر ۲۸۳)

روشن مختصر کر شہیدوں کی بات

یاں وار بولے ہو صد جزو کتاب (شعر ۱۳۸۳)

منتہی 'چار بار' سے معلوم ہوتا ہے کہ روشن علی سنی العقیدہ مسلمان تھے^۲۔ ان کا پیشہ امامت تھا اور وہ مسجد کے ایک حجرے میں رہتے تھے^۳۔ اس شعر سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے "سہارنگ پور" میں سکونت اختیار کر لی تھی:

یہ کر سیر دنیا موافق قدر

سکونت کیا تھا سہارنگ پور شہر (شعر ۶۳)

عاشور نامہ کے مرتب و مقدمہ نگار مسعود حسین خاں نے سہارنگ پور کو سہارن پور سمجھ کر یہ سوال اٹھایا کہ "سہارن پور کو روشن علی سہارنگ پور کیوں لکھتا ہے؟ اس کی وجہ سمجھ میں نہیں آتی"۔^۴ حالانکہ سہارنگ پور ایک الگ شہر کا نام ہے جس کا ذکر تاریخوں میں آتا ہے۔

آثار اکبری میں لکھا ہے کہ "خانواں (خانوہ) ایک مقام ہے جو فتح پور سیکری سے مغرب کی جانب چار کوس پر واقع ہے اور ریاست بھرت پور میں شامل ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں ۱۳ جمادی الثانی ۹۴۳ھ/۱۵۲۶ع کو بابر نے مارواڑ کے راجہ سنگرام عرف رانا مانگا کو شکست دے کر خاندانِ مٹلیہ کے قدم مضبوطی کے ساتھ ہندوستان میں جا دے تھے۔ رانا مانگا کے ساتھ دو لاکھ ایک ہزار سپاہی تھے جن میں سے ۸۰ ہزار اس کے اپنے تھے۔ اس کے علاوہ صلاح الدین والی سارنگ پور (مانوہ) کے تیس ہزار، حسن خاں حاکم سیواٹ کے بارہ ہزار۔۔۔"۔^۵ اسی طرح ایک اور تاریخ میں آیا ہے کہ "مٹو خاں نے ۱۵۳۹/۹۴۴ع میں مانڈو پر قبضہ کیا اور قادر شاہ کے نام سے حکومت کرنے

لگا۔ ابھی چھ برس بھی نہ گزرے تھے کہ شیر شاہ نے، جو ہمایوں کے چلے جانے کے بعد دہلی کی بادشاہت پر قبضہ کر چکا تھا، مانڈو پر حملہ کیا۔ قادر شاہ نے اطاعت قبول کر لی اور شیر شاہ نے اپنے وزیر اور عزیز شجاع خاں کو یہاں کا حاکم مقرر کیا اور وہ علاقہ، جو آجین اور سارنگ پور کے چاروں طرف ہے، اس کے سپرد کر دیا"۔^۶ حاکم مالوہ، سلطان باز بہادر اسی شجاع خاں کا بیٹا تھا۔ ان حوالوں سے یہ بات واضح ہوئی کہ سہارنگ پور سہارن پور نہیں ہے بلکہ یہ مالوہ کے علاقے کا شہر سارنگ پور ہے جو آجین اور بھوپال سے قریب ہے اور جہاں روشن علی نے اقامت اختیار کر لی تھی۔

روشن علی نے بار بار اپنے اشعار میں لکھا ہے کہ وہ ہندوی زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کر رہا ہے۔ کہیں وہ اس زبان کو، جو آج اردو کے نام سے موسوم ہے، ہندوی کہتا ہے اور کہیں ہندی یا ہندوستانی، جیسا کہ ان اشعار سے ظاہر ہے:

دیکھا تھا کتابوں میں یہ ہی کلام

نظم ہندوی کر کے بولا تمام (شعر ۲۸۲)

یہ عاشور نامہ یہ ہندی زبان

کہوں کر بلا کی لڑائی عیاں (شعر ۷۰)

یہ روشن علی نے سنا تھا بیاں

زبان ہندوستانی میں بولا عیاں (شعر ۳۵۱۷)

وہ اپنی اس تصنیف کو کہیں "عاشور نامہ" کہتا ہے، جیسا کہ اوپر کے شعر سے ظاہر ہے اور کہیں "جنگ نامہ" کہتا ہے:

کہ اس جنگ نامہ کو ہندی کروں

فہم عقل اتنا نہیں میں دھروں (شعر ۸۳)

درحقیقت یہ عاشور نامہ بھی ہے اور جنگ نامہ بھی۔ اس میں روشن علی نے واقعاتِ کربلا اور جنگ نامہ، ہند حنیف کو ملا کر ایک کر دیا ہے۔ ہند حنیف ظالم یزید کو ہلاک کرتے ہیں اور سننے والے عاشور نامہ کو سن کر اطمینان کا سانس لیتے ہیں۔ روشن علی نے واقعاتِ کربلا اور واقعاتِ ہند حنیف کو ملا کر نہ صرف داستان کو مکمل کر دیا ہے بلکہ ولین کو ہلاک کر کے ٹریجیڈی کو کامیابی میں بدل دیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ عاشور نامہ اپنے دور میں مقبول رہا ہوگا۔

روشن علی نے عاشور نامہ میں ان معتبر و غیر معتبر روایات کو استعمال کیا ہے جو اس زمانے میں مروج تھیں۔ اگر واقعات کربلا کا ابتدا سے یسویں صدی تک مطالعہ کیا جائے تو ان میں ایک ارتقا نظر آتا ہے۔ یہ بذات خود ایک دلچسپ موضوع ہے۔ زیر نظر ”عاشور نامہ“ میں مثنوی کی روایت کے مطابق پہلے حمد ہے، پھر نعت اور خطبائے راشدین کی منتخب کے بعد وجہ تصنیف بیان کی گئی ہے۔ عاشور نامہ کا آغاز امام حسن و حسین کے معجزات و خواب سے ہوتا ہے۔ یہاں رسول خدا، حضرت علی و حضرت فاطمہ کے ذکر سے مثنوی کی نضا تیار کی جاتی ہے۔ اس کے بعد روشن علی نے لکھا ہے کہ ایک دن امیر معاویہ نے یزید کو بلا کر کہا کہ مدینے میں ایک شخص یزید رہتا ہے جو بہت خوب صورت ہے اور میں بہت دن سے اس پر مبتلا ہوں۔ خدا کے واسطے اس سے ملاؤ۔ یہ سوال روشن علی کے ایسے بے معنی ہے کہ عربوں کا امرد پرستی کی طرف رجحان نہیں تھا۔ پھر باپ بیٹے کو بلا کر ایسی بات کیسے کہتا؟ پھر امیر معاویہ خود خلیفہ وقت تھے، وہ براہ راست یزید کو بلوا سکتے تھے۔ انہیں یزید کا وسیلہ اختیار کرنے کی کیا ضرورت تھی؟ بہر حال روشن علی نے لکھا ہے کہ یزید یہ سن کر فکرمند ہوا اور ایک نوشتہ لکھ کر حاکم مدینہ کو روانہ کیا۔ قاصد وہاں پہنچا تو حاکم نے یزید کو بلوا کر کہا کہ یہ تیرے فائدے کی بات ہے اگر تو یزید کی بہن کو قبول کر لے اور اپنی بیوی کو طلاق دے دے۔ اس نے اپنی بیوی کو طلاق دے دی اور یزید کے پاس ملک شام پہنچا۔ یزید کو دیکھ کر یزید اپنے محل میں گیا اور واپس آ کر کہا کہ ”میری بہن یہ کہتی ہے کہ تو نے اپنی حسین و جمیل بیوی کو کیوں طلاق دی؟ اگر طلاق دینے کی وجہ حاکم وقت کا حکم یا تیرا لالچ تھا تو پھر تو مجھے بھی کسی لالچ میں آ کر طلاق دے سکتا ہے۔ یزید یہ سن کر بہت افسردہ ہوا اور مدینہ واپس آ گیا۔ امیر معاویہ سے یزید کی ملاقات ہوئی یا نہیں، اس بات کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔ البتہ یہ بتایا گیا ہے کہ پھر یزید نے موسیٰ اشعری کے ذریعے یزید کی عورت کو پیغام نکاح بھیجا لیکن اس عورت نے یزید کو قبول کرنے سے انکار کر دیا اور امام حسن سے نکاح کر لیا۔ موسیٰ اشعری نے یزید کو خبر دی۔ اس نے سنا تو آگ بگولہ ہو گیا اور کہا:

جو میں بادشاہی کا قابض بنوں

اول میں حسن کو سو جیو سے کٹوں (شعر ۳۶۹)

دوچ میں حسین کو نہ چھوڑوں کبھی

ماروں ان کو ایک ایک کر کے سبھی (شعر ۳۷۰)

اور یہیں سے دشمنی کی بنیاد گہری ہو گئی۔ جب یزید نقت ہر یثما تو اس نے امام حسن و حسین سے انتقام کے لیے منصوبے بنائے۔ واقعہ کربلا اسی دشمنی کا نتیجہ تھا۔ تحت نشانی کے بعد یزید نے عتبہ کو لکھا کہ وہ دھوکے قریب سے انہیں قتل کر دے:

حسن اور حسین کو تو کچھ قند کر

گما دے جہاں سے مکر چوند کر (شعر ۳۷۱)

اس کے بعد یزید نے دوسرا خط بھیجا جس میں یہ کام نہ ہونے کی صورت میں خود عتبہ کو قتل کرنے کی دھمکی تھی۔ عتبہ نے خط پڑھا تو اس کے پیروں تلے کی زمین نکل گئی۔ اس نے سوچا کہ حسن کو کیسے ٹھکانے لگایا جائے۔ ایک کشتی سے رابطہ پیدا کیا۔ اس نے جا کر امام حسن کی ایک بیوی کو بوڑکایا اور کہا کہ اس کے پاس ایک ایسی چیز ہے کہ اگر تو حسن کو کھلا دے تو وہ دوسری بیویوں کے بجائے صرف تیرا ہی ہو کر رہے۔ نادان عورت تھی۔ کشتی کے پہکائے میں آ گئی اور ایک دن جب حسن شکار سے واپس آئے تو کھانے میں ملا کر وہ چیز انہیں کھلا دی۔ یہ زہر تھا۔ حسن وفات پا گئے۔ وفات کے وقت انہوں نے قاسم کو بلایا اور یہ وصیت کی کہ ہمیشہ چچا (حسین) کا حکم ماننا۔ امام حسن کی وفات کے بعد یزید نے مکہ کے سرداروں کو خط لکھا کہ اگر تم حسین سے دوستی کرو گے تو میں تمہیں قتل کرا دوں گا اور اگر حسین کو مکہ سے نکال دو گے تو انعام و اکرام سے نوازوں گا:

حسین میرا دشمن ہے جانی سدا

کیا اس نے مجھ کو ہو سے جدا (شعر ۳۸۵)

بغیر اس کو مارے نہیں مجھ کو چین

مجھے قتل اس کا ہوا غرض عین (شعر ۳۸۶)

سرداروں نے سوچ کر طے کیا کہ کوفیوں سے کہا جائے کہ وہ حسین کو خط لکھیں۔ عہد نے انہیں ایک خط لکھا کہ اہل کوفہ آپ کے ہاتھ پر بیعت کرنے کے لیے بے چین ہیں اور اگر وقت پڑا تو وہ آپ کے ساتھ مل کر دشمن سے جنگ کرنے سے بھی دریغ نہیں کریں گے۔ حسین ان کے قریب میں آ گئے اور اہل خانہ کے ساتھ کوفہ روانہ ہو گئے۔ اس کے بعد روشن علی نے جنگ کی

تفصیل دی ہے جو عمر کی شہادت کے بیان سے شروع ہوتی ہے اور پھر باری باری سب میدان جنگ میں جاتے ہیں اور شہید ہوتے ہیں۔ جب قاسم جانے لگے تو حسین نے کہا :

بولے شہ نہ تیرا ابھی کام ہے

حسن مجتبیٰ کا تو ہی نام ہے

(شعر ۱۵۱۷)

ہماری رضا تم اوپر ہے نہیں

نہ جاؤ جدا ہو کے لڑنے کے تئیں

(شعر ۱۵۱۸)

لیکن حضرت قاسم نے اصرار کیا اور جب امام حسین نے دیکھا کہ اب اجازت کے سوا کوئی چارہ نہیں ہے تو وہ غصے میں ان کا ہاتھ پکڑ کر خیمے میں لے گئے۔ سب کی رضا سے حضرت قاسم کے سہرا بندھا اور نکاح پڑھایا گیا۔ روشن علی نے لکھا ہے کہ خوشی کے اس موقع پر عورتوں نے منگل گائے۔ دوسرے سرٹ، گویوں کی طرح روشن علی کا بھی یہ مسئلہ نہیں ہے کہ وہ سوچے کہ میدان جنگ میں، جہاں بیشتر افراد شہید ہو چکے ہیں، عورتیں منگل کیسے کا سکتی ہیں۔ اس موقع پر سہرا کہاں سے میسر آ سکتا ہے؟ بہر حال نکاح کے بعد ابھی حضرت قاسم اپنی بیوی کے پاس گئے ہی تھے کہ میدان جنگ سے فوج یزید نے ہٹا کر :

کہ میدان خالی ہے آؤ شباب

لڑو آن کر ہم سنی بے جواب

(شعر ۱۵۶۵)

بہت وقت گزرا نہ آیا کوئی

سبھی مر گئے یا بچا ہے کوئی

(شعر ۱۵۶۶)

یہ سن کر جناب قاسم میدان جنگ میں گئے اور نہایت بہادری سے لڑتے ہوئے جام شہادت پیا۔ ان کے بعد علی اکبر بن حسین گئے، وہ بھی شہید ہوئے۔ علی اصغر کے تیر لگنے کا بھی واقعہ بیان کیا ہے۔ حضرت زین العابدین نے اجازت چاہی تو حسین نے کہا کہ تم بیمار ہو، اسی وقت اپنا سجادہ نشین مقرر کیا اور دعا دی کہ سارے اولیاء، قطب، غوث تبری نسل سے ہوں گے اور خود میدان جنگ میں چلے گئے۔ اس کے بعد امام حسین کی بہادری، شجاعت اور شہادت کو تفصیل سے بیان کیا ہے۔ ان کی شہادت کے بعد اہل خاندان پر کیا گزری اس کا حال مختلف انسانی روایات کے ساتھ بیان کیا ہے اور لکھا ہے :

سر دو بہتر ہوئے ہیں شہید

بہ حکیم الہی بہ قہر یزید

(شعر ۱۵۳۱)

اس کے بعد مختلف روایات، واقعات اور خواب بیان کیے گئے ہیں۔ یہاں سے جنگ عہد حنیف 'عاشور نامہ' میں شامل ہو جاتی ہے۔ اس میں روشن علی نے بیان کیا ہے کہ کس طرح یزید قتل کیا جاتا ہے اور کس طرح حضرت زین العابدین کو تخت پر بٹھا کر تاج ان کے سر پر رکھا جاتا ہے اور ان کے نام کا خطبہ پڑھا جاتا ہے۔ دعا پر 'عاشور نامہ' ختم ہو جاتا ہے۔

'عاشور نامہ' آج کے معیار سے کوئی ادبی تصنیف نہیں ہے لیکن یہ ایک ایسی تصنیف ضرور ہے جس سے شمال میں اردو زبان کے ارتقا کا سراغ ملتا ہے۔ یہ ایک مثنوی ہے جو عوام کی جذباتی ضرورت پوری کرنے اور ثواب دارین حاصل کرنے کے لیے لکھی گئی ہے۔ اس دور میں، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، مذہب کی حقیقی روح مردہ ہو چکی تھی اور رسوم، مذہبی تقریبات، مجالس و محافل نے اس کی جگہ لے لی تھی۔ ایسی محفلوں میں ثواب حاصل کرنے کی غرض سے عزیز و اقارب، دوست احباب اور اہل محلہ ایک جگہ جمع ہو جاتے۔ ایک شخص ایسی مذہبی نظموں کو ترنم یا تحت اللفظ سے پڑھتا۔ لوگ توجہ سے سنتے۔ واقعات کریلا پر آنسو بہاتے، سینہ کو پی کرتے اور سر پیشے۔ اس کے بعد قافحہ ہوتی اور اہل محلہ میں شہرینی تقسیم ہوتی۔ اس دور میں ایسی بہت سی نظمیں لکھی گئیں لیکن ضائع ہو گئیں۔ اسی لیے روشن علی کا 'عاشور نامہ'، اس دور کی زبان کے تعلق سے، خاص اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔

عاشور نامہ کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں عوام کی زبان، عوام کے تلفظ و لہجہ کے ساتھ استعمال ہوتی ہے۔ اس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں لفظوں کا تلفظ کیا تھا۔ روزمرہ و محاورہ کی کیا صورت تھی۔ عربی، فارسی، ترکی و ہندی الفاظ کس طرح بولے جاتے تھے۔ عاشور نامہ کی زبان اس دور کی خالص اردو ہے۔ اس میں فارسی تراکیب بھی کم کم استعمال ہوتی ہیں۔ زبان صاف و روان ہے اور اظہار بیان کی کمزور روایت کے باوجود روشن علی کو اظہار پر قدرت حاصل ہے۔ حمد و نعت کے یہ چند شعر دیکھیے :

کروں پہلے توحید ایزد تعالٰی

نہ ہے ذات کو اس کی برگز زوال (شعر ۱)

الہی تری ذات ہے لسم یزل

جہاں سب میں معمور تو ہر شکل (شعر ۲)

توئی ذوالجلال اور توئی والکرم

ہوا ایک ہل میں سو تیرا رحم (شعر ۳)

- تو بے چوں چگونست قادر کریم
تو واحد ، احد ، ایک ، راحم ، رحیم
(شعر ۸)
- زمین آسماں ہیں تجھسی سے مقیم
ازل سے ابد تک ہے تو ہی کریم
(شعر ۹)
- نبی الخلائق ، شفیع الاسم
اسی ذات پر ہے نبوت ختم
(شعر ۲۰)
- ترے نور سے ہیں یہ روشن مدام
منوارے فلک مانتوں آخر تمام
(شعر ۳۷)
- ترے نور سے عرش و کرسی کیا
شرف سب نبیوں کا مجھ کو دیا
(شعر ۳۸)
- ترے نور سے سب کہے یہ عیاں
نہ طاقت زبان کو جو بولوں یاں
(شعر ۴۰)
- سبھی مرسلان میں تو ہے تاج سر
شفاعت کرو گے ہم روز حشر
(شعر ۴۴)
- درودیں ہزاروں ہیں تجھ ذات پر
و بر آل مجمع کمالات ہر
(شعر ۴۵)

حمد و نعت میں عربی و فارسی الفاظ زیادہ استعمال ہوئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جن سے ان پڑھ اور تعلیم یافتہ دونوں ، مذہبی مناسبت کی وجہ سے ، مالاوس ہوئے ہیں۔ لیکن آگے چل کر اظہار بیان میں عام زبان شامل ہو جاتی ہے ؛ مثلاً میدان جنگ کا بیان دیکھئے :

دروازے شہر کے کہے سارے بند
ہزاروں سواروں و پیادہ دیگر
لگی ہوئے چو طرف سے مار مار
رفیق تھے جو ان کے بہادر جواب
جدمہر کو پھریں وہ بہادر جواب
جو آوے مقابل وہ جساوے نہیں
کریں جس پہ حملہ اسے ڈالیں مار
بیزیدی کا لشکر جو بھساگا وہاں
کریں مصاحت مل کے وہ سب جنے

اگر ہم سنے گا بیزیدی خبر
کہ چالیں اسواروں سے لشکر پشا
بیزید ہم کو مارے گا پھر گھیر کر
چلو پھر کے تم اس کو پکا کریں
یہ سن بات لشکر وہ جلدی پھرا
یہ بد ذات تھا مارے لشکر کے بیچ
اگر یہ نہ بد ہوتا لشکر عیاں
رفیق ان کے جو تھے ہوئے سب شہید
کہا پھر یہ مسلم نے اے کوفیاں
کوزہ ایک پانی کا لاوے شتاب
یہ سن کوفیوں نے تارے سر کیا
انھی بیچ تھا ایک حبشی جواب
کہہ مسلم پیو پانی تم سیر ہو
کسری حق نے ہمارو دعا وہ قبول
وہ لعنت کرے گا ہمارے اوپر
جگر ہے مرا اس کے غم سے بھٹا
یہ لازم ہے سب کو لڑو کھیت پر
اکیلا اسے کر کے سر کاٹ لیں
جو پوسرنے ہی ظالم نے ایسا کیا
برائی کی معلوم تھی اونچ نیچ
نہ طاقت تھی لشکر کو آوے وہاں
بڑا نور رحمت کا ارب پر پدید
مسلمان بھی ہے کوئی یا ایمان
کہہ دینا ہے آخر خدا کو جواب
نہ پانی انھوں نے میسر کیا
مشک پھر کے پانی کی لایا وہاں
انھوں نے دعا کی تری خیر ہو
وہ حبشی اسی وقت پایا حصول
(ص ۸۳ ، ۸۴)

”عاشور نامہ“ کو لکھے ہوئے تین سو سال ہو چکے ہیں لیکن اس کی زبان بنیادی طور پر وہی ہے جو ہم آج بھی بولتے ہیں۔ ادبی لحاظ سے آج اس کی کوئی قابل ذکر اہمیت نہیں ہے لیکن زبان و بیان کے ارتقا میں ۳۵۴۴ اشعار کی یہ طویل مثنوی یقیناً اہمیت رکھتی ہے۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ اس دور میں زبان کا کیا کینڈا تھا ؟ اس پر کون کون سے اثرات کام کر رہے تھے۔ عام زبان کا لہجہ اور عربی فارسی ترکی ہندی الفاظ کا تلفظ کیا تھا۔ اس لیے ضروری ہے کہ شال کی اس مثنوی کا اس زاویے سے بھی مطالعہ کر لیا جائے اور دیکھا جائے کہ اس دور میں شال اور دکن کی زبان میں کیا فرق تھا اور اس فرق کی کیا نوعیت تھی ؟

(ب) لسانی خصوصیات ، شال و دکن کی زبانوں کا فرق :

شاہ حاتم نے ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵-۵۶ع میں جب ”دیوان زادہ“ کا دیباچہ لکھا تو بتایا کہ اردو میں فارسی فعل و حرف کو استعمال کرنا صحیح نہیں ہے اور آبرو (م ۱۱۵۶ھ/۱۷۳۳ع) کا یہ شعر بھی لکھا :

جو کہ لاوے ریختے میں فارسی کے فعل و حرف لغو ہیں گئے فعل اس کے ریختے میں حرف ہے

لیکن یہ تقریباً نصف صدی بعد کی بات ہے۔ حاتم کے ”دیوان قدیم“ میں خود اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ روشن علی کے دور میں فارسی کے فعل و حرف عام طور پر ادبی زبان میں استعمال ہوتے تھے۔ عاشور نامہ میں اس کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں، مثلاً:

فارسی حرف ”ر“ کا استعمال

ع تو گلزار آتش کیا ”ر“ خلیل (شعر ۸)
فارسی حرف ”از“ کا استعمال

ع کہ کیا حکم ہو ”از“ اماں مگر (شعر ۷۴)
فارسی حرف ”در“ کا استعمال

ع و ”در“ روم شام و شرق و غرب (شعر ۵۳۰)

حاتم نے اپنے دور کی زبان کے اصولوں میں ایک اصول یہ بھی بتایا ہے کہ عربی و فارسی کے الفاظ صحیح تلفظ کے مطابق استعمال کرنے چاہیں لیکن روشن علی کے دور میں یہ الفاظ اسی طرح لکھے جاتے تھے جس طرح یہ بولے جاتے تھے۔ عاشور نامے میں کثرت سے اس کی مثالیں ملتی ہیں، مثلاً:

شکل ع جہاں سب میں معمور تو ہر شکل (شعر ۲)

خَلْق ع ہے خالق خالق کا رب العالمین (شعر ۱۸)

حشر ع حشر تک جو کوئی لیوے اس کا لام (شعر ۲۶)

ختم ع اسی ذات پر ہے ثبوت ختم (شعر ۴۰)

شرف ع دیا شرف حق نے سو ان کو نہ مال (شعر ۵۰)

ظلم ع یہ غربت اونہوں کے ظلم ظالمان (شعر ۶۶)

فکر ع فکر دل میں اپنے تو اب مت دھرے (شعر ۱۰۰)

اصل ع ہے تعبیر اس خواب کی یہ اصل (شعر ۱۲۳)

بغض ع بغض اس کے دل میں ہے سو گیاں کر (شعر ۳۸۹)

درخت ع و درخت سے جس دم اتارا اے (شعر ۹۴۳)

جبر ع سہو اپنے ادا پر فہر اور جبر (شعر ۹۹۶)

ایک جگہ صفت باندھا ہے اور دوسری جگہ صحیح تلفظ کے ساتھ صفت بھی باندھا ہے:

صفت ع نری جگ میں ہے صفت لیکن عیاں (شعر ۱۱)

صفت ع زبان کو سکت دے صفت بولنا (شعر ۱۲)

بہت سے الفاظ جو آج تشدید کے ساتھ بولے جاتے ہیں، روشن علی کے دور میں بغیر تشدید کے بھی مستعمل تھے۔ اسی طرح وہ الفاظ جن میں تشدید نہیں ہے، تشدید سے بولی بولے جاتے تھے، خصوصاً ضرورت شعری کے لیے اس قسم کے تصرفات جائز تھے، مثلاً:

بغیر تشدید کے:

قضا اور قدرت یہ صادق سمجھا

جو کچھ تو کرے گا مجھے وہ اچھا (شعر ۶۲)

ع قصا مختصر پیاس کا جوش تھا (شعر ۵۰۴)

یہاں لفظ سمجھا، اچھا اور قصا بغیر تشدید کے استعمال ہوئے ہیں۔ تشدید کے ساتھ:

ہوئے پاک کپڑے گودی اب سون (شعر ۱۳۳)

رنگا رنگ کپڑا مٹی پن کر (شعر ۲۰۲)

دلے وہ شہیدوں کی جگہ خدا (شعر ۲۱۷)

وہ کدبانو ملام آ کر کہا (شعر ۴۳۸)

کری بات قبول یہ شاہ کی (شعر ۱۱۰۶)

عاشور نامہ میں اساتذہ خواہ کی مختلف صورتیں ایک ساتھ استعمال میں آتی ہیں جن میں سے بہت سی بعد کے دور میں ترک ہو گئیں۔ چند صورتیں یہ ہیں:

وہ (شعر ۶۷۶)، تو، مجھ، میں (۶۸۲)، میرا، تم، (۶۰۲)، میرے، میری (۶۷۲)، ۴۲ (۵۸۳)، ۴۳ (۵۸۴)، اونہوں (۶۱۲)، انہو (۶۸۸)، اے

(۱۴۰) ، اُن (۶۹۸) ، تین (۱۹۲) ، کبھی ، ہمیں (۲۹۶) ، یہ (۵۸۸) ، ترا (۸۸۹) ، تیرے (۶۲۶) ، تمھاری (۷۰۰) ، تیرے (۷۰۲) وغیرہ ۔

اسی طرح اس دور میں فون غنہ کا استعمال عام طور پر ہوتا تھا ۔ یہی صورت ہمیں عاشور نامہ میں ملتی ہے ، مثلاً :

ع نبی جا دلایا دیوؤ فاطماں (شعر ۱۹۰)
ع یونہی سوز سیتی اے دل بند من (شعر ۱۹۲)
ع چلے کوچ در کوچ وے ظالماں (شعر ۸۱۶)
یہاں فون غنہ کا استعمال زائد ہے لیکن اب بولش میں ن عام طور پر اسی طرح استعمال ہوتا تھا اور زبان پر یہ اثرات ابھی باقی تھے ۔

”عاشور نامہ“ میں واحد لفظ کی جمع زیادہ تر ”ون“ اور ”ی ن“ لگا کر بنائی گئی ہے ۔ مثلاً :

ساتوں (شعر ۳) ، نبیوں (۳۸) ، دوستوں (۵۷) ، عاشوروں (۶۸) ، شاہزادوں (۱۸۱) ، کپڑوں (۲۰۳) ، سرداروں (۳۹۵) ، سوکنوں (۴۷۲) ، تیشوں (۱۱۶۳) وغیرہ ، لیکن بعض الفاظ کی جمع ”ان“ لگا کر بھی بنائی گئی ہے ۔ مثلاً :

مرسلان (۴۴) ، شہیدان (۱۱۸) ، ہزاران ، سواران (۸۴۹) وغیرہ ۔ ان کے علاوہ مبارک بادیاں (۱۳۵) ، دختریں (۴۱۶) بھی ملتی ہیں ۔ اسی دور میں واحد سے جمع بنانے کی یہ سب صورتیں ایک ساتھ رائج تھیں ۔

جہاں تک حرف کا تعلق ہے ، ان میں نے (۴۱) ، سنی (۵۲) ، سنی (۱۵۲) ، منے (۳۲۱) ، اُوپر بمعنی پر (۵۸۳ و ۱۱۳۸) کے علاوہ بہتر ، کدھی ، انا ، سون (سے) ، مون (میں) ، ائی ، کون (کو) اے (اتنے) وغیرہ بھی ملتے ہیں ۔ اس دور میں کم و بیش سب حرف ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں ۔ فارسی حرف از ، بر ، در ، بہ بھی ساتھ ساتھ حسب ضرورت استعمال ہو رہے ہیں ۔ بہت سے الفاظ جو آج مؤنث ہیں اُس زمانے میں مذکر بولے جاتے تھے ۔ مثلاً :

وجہ ع وجہ اس کا میں نے یہ ظاہر کرا (شعر ۵۲)
عقل ع ولے عقل اتنے کہاں ہے مرا (شعر ۸۲)
ندا ع اسی وقت حق سے یہ آیا ندا (شعر ۶۲۰)
سزا ع نے ادبی کری تھی سزا یہ ملا (شعر ۱۰۶۱)
علامت فاعلی ”نے“ کا استعمال دکنی اردو کے برخلاف شال کی زبان میں عام تھا ۔ یہی صورت عاشور نامہ میں ملتی ہے ۔ مثلاً :

ع فرمایا انھوں نے تو سن اے فقیر (شعر ۹۳)

ع کیا عرض میں نے کہو تم یاراں (شعر ۹۵)
ع عجیب حق تعالیٰ نے کی تھی وہ رات (شعر ۱۰۳)
لیکن کہیں علامت فاعلی ”نے“ حذف بھی کر دی گئی ہے ۔ مثلاً :

ع فرمایا انھوں تو سن بات عین (شعر ۹۶)
ع موافق قصوں کے خبر میں دیا (شعر ۱۰۵)
اسی طرح ”کر“ یا ”کے“ بھی کہیں حذف کر دیے ہیں ۔ مثلاً :

ع یہ سن بات ایسا ہوا شاد دل (شعر ۹۷)
ع اسی وقت اٹھ میں قدم پر گرا (شعر ۹۸)
لیکن اکثر موجود بھی ہے جیسے :

ع رضا حق کے اُوپر سو راضی رہیں (شعر ۲۸۷)
حرف کی ایک دلچسپ صورت یہ ملتی ہے کہ دو حروف ایک ساتھ استعمال کیے گئے ہیں ۔ یہ صورت قصہ ”ہجر افروز و دلیر“ اور ”کر بل کتھا“ میں بھی ملتی ہے ، جو بعد کے دور میں ترک کر دی گئی ۔ مثلاً :

ع سوال ان کے کا کچھ دیا نہیں جواب (شعر ۱۸۲)
ع کرامت شہیوں کی کا حد ہے کہاں (شعر ۲۸۳)
ع یہ مضمون لکھ کر کے قاعد بلا (شعر ۲۹۹)
ع قربان گرد ان کے کے پھرتا تھا میں (شعر ۱۹۰۲)
عاشور نامہ میں آتھی ، تھی ، تھا کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں اتھا ، اتھی ،

اتھیں بھی استعمال ہوئے ہیں ۔ مثلاً :

ع ترے بیہد میں کنت کنزاً اتھا (شعر ۱۵)
ع کہ تقدیر اب کی اتھی سو ہوئی (شعر ۵۳۲)
ع کہ گھر بیچ بیٹھیں اتھیں فاطماں (شعر ۶۰۹)
فعل کی دوسری صورتیں وہی ہیں جو میر و سودا کے دور تک ملتی ہیں ۔ مثلاً :

آوئے (۲۰۱) ، سوئے (۲۵۰) ، سوؤتا (۴۹۹) ، کھوئے (۶۴۹) ، آئے (۶۴) ، سمجھائے کر (۳۲۵) ، ہے گا (۴۸۰) ، ہوئے گا (۲۹۸) ، ہیں گے (۴۵۰) ، ہے گی (۶۰۸) وغیرہ ۔

ماضی مطلق کی وہی شکلی ملتی ہے جو شمال سے مخصوص ہے اور آج بھی اردو میں اسی طرح مستعمل ہے ۔ مثلاً :

ع کتب معتبر سے سنا یا پڑھا (شعر ۱۱۵)
ع مدینے کو بھیجا شتابی چلا (شعر ۲۹۹)

ع لکھے کو جو دیکھا تو اس زید نے (شعر ۳۰۱)
 ع وہ پیالہ شہادت انہوں نے چکھا
 یہ صورت دکنی اردو کے ماضی مطلق سے مختلف ہے جہاں سنا کے بجائے سنا ،
 پڑھا کے بجائے پڑھیا ، بھیجا کے بجائے بھیجیا ، چلا کے بجائے چلیا ، دیکھا کے
 بجائے دیکھیا اور چکھا کے بجائے چکھیا استعمال ہوتا ہے ۔
 عاشور نامہ کے چند اور لسانی پہلو قابل غور ہیں :

(۱) ایک جگہ ہار لگا کر مرکب بنایا ہے ۔ یہ دکنی میں عام ہے لیکن
 شہال کی زبان میں اس کا استعمال کم ہے :

ع حکم تب ہوا اس کرخار کا (شعر ۲۳۲)
 (۲) واژ عطف کا استعمال عربی و فارسی الفاظ کے علاوہ ہندی الفاظ کے
 ساتھ بھی عام طور پر کیا گیا ہے ۔ یہ صورت اس پوری صدی میں نثر اور شاعری
 دونوں میں ملتی ہے ۔ اس کو ہمیں پھر اختیار کر لینا چاہیے ۔ اس سے زبان کی
 قوت اظہار کے ساتھ اچھی نثر لکھنے میں آسانی پیدا ہوگی ۔ عاشور نامہ میں واژ
 عطف کی چند صورتیں یہ ہیں :

ع نین سووتے ہیں و دل جاگنا (شعر ۸۳)
 ع یتیم ہوں گے پیاسے و تشنہ سبھی (شعر ۲۳۰)
 ع کہ بھائی و چاکر سبھی ان کرے (شعر ۱۳۵۱)
 اسی طرح رات و دن (۹۴۰) ، چورو اپنی و لڑکے (۹۶۱) ، حسین سے و تم سے
 (۱۱۳۰) ، دنیا و دکھ (۱۳۴۷) وغیرہ ملتے ہیں ۔
 (۳) لفظوں کا اسلا اسی طرح لکھا جا رہا ہے جس طرح وہ بولے جا رہے
 ہیں ۔ مثلاً :

بیکل (بالکل) ع لکھو ہم کو احوال بالکل سبھی
 الودا (الوداع) ع ہوئے شاہ نانی سنی الودا
 شرو (شروع) ع صبح ہوئے میں نے شرو ہی کیا (شعر ۱۰۵)
 واہ ویلا (واویلا) ع کیا واہ ویلا آئے بہت سا (شعر ۱۳۰)
 اسی طرح زعم کو ”زوم“ لکھا گیا ہے ۔ بگل کو بگال (۱۶۰) ، سنبھال
 کو سمبھال (۳۴۹) ، دکھایا کو دیکھایا (۷۰۵) ، تغیر کو قاغیر (۱۱۲۱)
 شیرینی کو شرنی (۱۳۹۷) وغیرہ ۔

(۴) ”بھی“ کا استعمال بھی دلچسپ ہے ۔ یہ چند شاہی دور میں مستعمل تھا
 خصوصاً اس دور کے مرثیہ گوئیوں کے ہاں عام تھا ۔ ”عاشور نامہ“ میں اس کا

استعمال اس طرح ہوا ہے :

ع بھی افلاک ساتوں بڑی کھلیلی (شعر ۵۱۱)
 ع بھی صندوق کے تئیں طلب شد کیا (شعر ۱۸۵۸)
 ”بھی“ کا یہ استعمال دکن میں بھی ملتا ہے ۔ مثلاً :

ع بھی بھر پڑیا ہے چگ شور و شر میں^۸ (عشقی)
 (۵) عوام میں آج کی طرح اس دور میں بھی ”مع“ کے بجائے ”معہ“
 رائج تھا ۔ یہی صورت عاشور نامہ میں ملتی ہے ۔ مثلاً :

ع بمعہ کتنی تینوں کو رکھ ایک جا (شعر ۵۵۳)
 ع رکابا بمعہ اسپ دونوں قلم (شعر ۱۲۰۶)
 ع بمعہ گھوڑوں دونوں گرے نایکار (شعر ۱۲۰۷)
 ”عاشور نامہ“ میں دوسرے الفاظ بھی اسی طرح استعمال کیے گئے ہیں جیسے وہ
 بولے جاتے تھے ، مثلاً مہربانی کے بجائے مہربانگی ، اتنی کے بجائے اتی ، گنتے کے
 بجائے کتے وغیرہ :

ع مہربانگی سے و رخصت کیا (شعر ۷۲۷)
 ع میرے دل میں تب فکر اتی ہوئی (شعر ۱۹۲۹)
 ع کتنے مارے موذی وہ دوزخ گئے (شعر ۲۰۳۸)
 (۶) اس دور میں ”ذ“ کا استعمال کثرت سے تھا ۔ ”نوادر الافاظ“ میں
 اس کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں ۔ عاشور نامہ میں ، جو ۱۱۰۰ھ کی تصنیف ہے ،
 ذ کا استعمال بہت کم ہے ۔ ممکن ہے غلطی کے کاتب نے اپنی طرف سے یہ
 تبدیلی کر دی ہو :

ع کمر باندھ بڑھیا نے لے ہاتھ ڈھانپ (شعر ۱۳۲۲)
 (۷) روشن علی نے قافیوں کے استعمال میں بھی آزادی کو روا رکھا ہے :
 مثلاً عقل اور دل کا قافیہ باندھا ہے (۳۸۱) ، الودا اور غلغلا (۶۳۰) ، حر اور
 پتھر (۸۰۷) ، آنے اور پانی (۸۱۲) طفل اور عقل (۱۰۷۱) کو بطور قافیہ استعمال
 کیا ہے ۔

(۸) عاشور نامہ میں بہت سے الفاظ ایسے بھی نظر آئے جو دکنی اردو
 میں عام طور پر استعمال ہوتے ہیں ۔ مثلاً :

یگ (۶۳۶) ، میانے (۸۸۸) ، دند (۲۰۳۳) ، گیت (۱۶) ، ہرگٹ (۱۶) ،
 ادھک (۱۵۳) ، چت (۳۶۰) ، بلہار (۵۸۷) ، اچرج (۱۸۰۵) وغیرہ اور ان کا
 استعمال شہال کی زبان میں کم ہے ۔

عاشور نامہ کی زبان کا اگر اسمعیل سروہوی (م ۱۱۲۳/۵۱۷۱ ع) کی مثنوی ”وفات نامہ بی بی فاطمہ“ اور ”مثنوی معجزہ انار“ کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو شمال اور جنوب کی زبانوں اور ان کے لمبھوں کا فرق سامنے آ جاتا ہے۔ یہ دونوں ایک ہی زبان کے روپ ہیں۔ اسمعیل سروہوی شمال سے تعلق رکھتے ہیں لیکن دکن میں بسلسلہٴ ملازمت طویل قیام کی وجہ سے انھوں نے یہ دونوں مثنویاں دکنی اردو میں لکھی ہیں۔ قیام کے علاوہ دوسری وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ دکنی ادب کی روایت، شمال کی ادبی روایت سے زیادہ قدیم ہے۔ اسمعیل سروہوی نے اسی ادبی زبان کو اپنا معیار بنایا اور اسی میں اپنی مثنویاں لکھیں۔ اس بات کا ثبوت ہمیں فارسی گو ناصر علی کی اردو غزلوں سے بھی ملتا ہے جو دکن کے دوران قیام لکھی گئیں اور ان میں زبان کا وہی روپ اختیار کیا گیا جو معاصر دکنی شعرا کے ہاں ملتا ہے۔ اس صورت میں اسمعیل سروہوی کو شمالی ہند کی زبان کا نمائندہ یا ان کی مثنویوں کو ”دلی کی قدیم ترین مثنویاں“ کہنا صحیح نہیں ہے۔ ان کا مطالعہ دکنی روایت ادب کے ساتھ ہی کیا جانا چاہیے۔ اگر اسمعیل سروہوی کی ان دونوں مثنویوں — ”وفات نامہ“ (۱۱۰۵/۵۱۹۳ ع) اور ”معجزہ انار“ (۱۱۲۰/۵۱۷۰ ع) کا مقابلہ

۱۔ اسمعیل سروہوی کے رہنے والے تھے جس کا ذکر انھوں نے اپنی مثنویوں میں خود کیا ہے :

ع وطن سروہا میرا ہے شہر نام (شعر ۲۱۱)، وفات نامہ بی بی فاطمہ ، ص ۱۳۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۶۹ ع۔
ع کہ ہے سروہا شہر میرا وطن (شعر ۱۳۰) ، مثنوی معجزہ انار ، ص ۱۶۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۶۹ ع۔

۲۔ اٹھ سال ہجری نبی کے عیاں + گیارہ سو اور پانچ تھے بوجہ جان (۱۱۰۵) اردو کی دو قدیم مثنویاں ، نائب حسین نقوی ، ص ۱۳۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۶۹ ع۔

۳۔ گیارہ سو اوپر ایستہ سن تھے نبی + اسی روز قصہ کہا میں سبھی (۱۱۲۰) ، ایضاً - فاضل مرتب نے میر اسمعیل سروہوی کا جو شجرہ نسب دیا ہے (ص ۳۱) اس میں انھیں سید شرف الدین شاہ ولایت (م ۸۳۳/۵۳۸۱ ع) (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

جن کے اشعار کی تعداد علی الترتیب ۳۱۹ اور ۱۳۸ ہے ، اس دور کے دوسرے دکنی شعرا مثلاً اولیا ، محب کے وفات ناموں ، مختار و فلاحی کے میلاد ناموں ، حسین ذوق کی مثنویوں وصال العاشقین (۱۱۰۹/۵۱۹۷ ع) اور نزہت العاشقین (۱۱۱۱/۵۱۷۰ ع) سے کیا جائے تو یہ کوئی قابل ذکر مثنویاں نظر نہیں آتیں۔ اسمعیل سروہوی کی یہ دونوں مثنویاں چونکہ قریب قریب اسی دور میں دکنی اردو کی روایت میں لکھی گئی ہیں اس لیے ”عاشورنامہ“ کے ساتھ ”وفات نامہ“ اور ”معجزہ انار“ کے تقابلی مطالعے سے شمال اور دکن کی زبانوں کا فرق سامنے آ جائے گا۔ آئیے دیکھیں اسمعیل سروہوی کی ان دونوں مثنویوں میں زبان کی کیا نوعیت ہے ؟

(۱) ”عاشور نامہ“ میں ماضی مطلق پڑھنا سے پڑھا ، چلنا سے چلا ، دیکھنا سے دیکھا بنایا گیا ہے جب کہ ”وفات نامہ بی بی فاطمہ“ اور مثنوی ”معجزہ انار“ دونوں میں لینا سے لیوتا ، پڑھنا سے پڑھیا ، دیکھنا سے دیکھیا ، کہنا سے کہیا بنایا گیا ہے اور ماضی مطلق بنانے کا یہ طریقہ دکنی اردو کے ساتھ مخصوص ہے ، جسے :

ع ترا نام ہر دم کوئی لیوتا (شعر ۲ وفات نامہ)
ع پڑھیا نعت جو میں کہیا دل کہ زود (شعر ۱۹ وفات نامہ)
ع دیکھیا ایک بارات عرش کے اوپر (شعر ۸۴ وفات نامہ)
ع دوجی بات تم شرف جو پائیا (شعر ۱۰ وفات نامہ)
ع خدا نے منساقی گو دکھلاٹیا (شعر ۹۷ وفات نامہ)
ع نصے ہو گیا بولیا آشکار (شعر ۳۴ معجزہ انار)
(۲) ”عاشور نامہ“ میں لفظوں کی جمع عام طور پر ”اں“ لگا کر نہیں بنائی

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

کی چھٹی پشت میں دکھایا ہے۔ شاہ ولایت اور اسمعیل سروہوی کی وفات میں ۳۴۰ سال کا وقفہ ہے۔ ایک صدی میں تین پشتیں شمار ہوتی ہیں۔ اس طرح اسمعیل کو شاہ ولایت کی نویں پشت میں ہونا چاہیے لیکن یہاں اسمعیل چھٹی پشت میں آ جاتے ہیں۔ اس لیے یہ سوال پھر باقی رہ جاتا ہے کہ یہ کون سے اسمعیل ہیں ؟ وہ جن کا ذکر فاضل مرتب نے کیا ہے یا کوئی اور ؟ (ج - ج)

گئی لیکن اسمعیل امر وہوی کے ہاں ، دکنی کی طرح ، یہی قاعدہ استعمال کیا گیا ہے ۔ مثلاً :

ع یہی چاہتے عورتاں جو مرد (شعر ۲۰۹ وفات نامہ)
ع نبی آدمیاں بیچ کیتا خدا (شعر ۱۷ وفات نامہ)
ع ارے لوگاں غافل رہو نا مدام (شعر ۲۸۱ وفات نامہ)
ع کبیراں صغیراں فقیراں تراس (شعر ۲ معجزہ انار)
اسمعیل کے ہاں جمع کی ایک اور صورت بھی ملتی ہے جو شہال کی اردو میں مشکل سے نظر آئے گی :

ع ہمن عاجزن کا تو ہیں دستگیر (شعر ۱۲ وفات نامہ)
ع جو چادر اتھے دوستن کی لیوے (شعر ۷۲ وفات نامہ)
(۳) عاشور نامہ میں ج یا ج ٹاکیڈی بمعنی ”ہی“ (جو دکنی میں سرہٹی کے اثر سے آیا ہے اور نہ صرف کثرت سے استعمال ہوا ہے بلکہ لفظ ”نکو“ کی طرح دکنی اردو کی پہچان بن گیا ہے) کی ایک مثال بھی نہیں ملتی لیکن اسمعیل امر وہوی کے ہاں یہ بار بار استعمال ہوا ہے ۔ مثلاً :

ع کہ تھا آب کوثر اسی کاج نام (شعر ۵۹ وفات نامہ)
ع دوحے پیہ حسین اور حریاج تھا (شعر ۷۵ وفات نامہ)
ع اے بھی منائے سوں بھریاج تھا (شعر ۷۵ وفات نامہ)
ع بی بی کو دھپچ ایٹا دیتاج سب (شعر ۷۷ وفات نامہ)
ع دنی پانچ دن کا ہے منیاج جان (شعر ۳۰۶ وفات نامہ)
کہا میں مدینے میں رہتاج ہوں
یہی بات سچ مان کہتاج ہوں (شعر ۵۸ معجزہ انار)

(۴) اسمعیل کی مثنویوں کی زبان پر وہ اثرات بھی نظر آتے ہیں جو گجرات سے دکن گئے تھے ۔ مثلاً مصدر اچونا ، اور اچھے ، اچھی ، تروت وغیرہ ۔ یہ دکنی میں عام ہیں اور اسمعیل کے ہاں عام طور پر ملتے ہیں ۔ مثلاً

ع تمھارا شکم بیچ بولا اچھے (شعر ۳۱ وفات نامہ)
ع کپوتم ہمن ساتھ کیسے اچھی (شعر ۹۴ وفات نامہ)
ع کچا کچ بھریا نور میں تروت (شعر ۵۲ وفات نامہ)
ع ملک موت جد آئے بیٹھے تروت (شعر ۱۲۳ وفات نامہ)

(۵) اسی طرح اسمعیل کی مثنویوں میں ، دوسری دکنی مثنویوں کی طرح ، پراکرتی الفاظ کا اثر و استعمال زیادہ ہے ، مثلاً وفات نامہ میں سرعت دھنی ،

دھرتی ، سنگت ، انوپ ، ایتال ، اچال ، باج ، بکوان ، تروت ، جھانڈر ، جھومک وغیرہ الفاظ ملتے ہیں جو دکنی میں عام ہیں ۔

(۶) جہاں تک ضائر کا تعلق ہے ، وہ کم و بیش ذرا سی بدلی ہوئی شکل کے ساتھ شہال اور دکن دونوں جگہ یکساں ہیں ۔ عاشور نامہ کے ضائر ہم لکھ آئے ہیں ۔ وفات نامہ اور معجزہ انار میں اسلئے ضائر اور ان کی مختلف صورتیں یہ ہیں :

وفات نامہ : تون (۳) ، تین (۹) ، ہمن (۳۸ ، ۳۹) ، یو (۳۱) ، انون (۳۰) ، (۱۵۷) ، اون (۷۰) ، اونو (۸۶) ، میں (۱۲۹) ، تین (۱۳۶) ، تمان (۱۳۷) ، عجم (۱۳۱) ، عجمے (۱۵۳) ، عجمے (۱۵۵) ، تم (۱۵۶) ، تم (۱۶۴) ۔
”معجزہ انار“ میں ان کے علاوہ ایک صورت ”ہمو“ بھی ملتی ہے :

ع ثواباں حشر ٹون تو میں جوئی (شعر ۱۲۷)
عاشور نامہ میں وہ ، تو ، تم ، میں ، ہم کا استعمال نسبتاً زیادہ ہے ۔

(۷) یہی صورت حروف کے ساتھ ہے ۔ ”وفات نامہ“ میں نے ، سیتی ، سین ، سوں ، منے ، مون ، آنکے کے علاوہ ”تھیں“ بمعنی ”ہے“ اور ”میں“ بمعنی ”میں“ بھی استعمال ہوتے ہیں ۔ جہاں تک فارسی حروف کا تعلق ہے ان کا استعمال عاشور نامہ کی طرح اسمعیل کے ہاں بھی عام ہے ۔ مثلاً :

ع کہہ کوئی ایسا نہیں در جہاں (شعر ۷۷ معجزہ انار)
ع دیکھے کیا بی بی کون جو در خواب میں (شعر ۲۸۰ وفات نامہ)
(۸) عاشور نامہ میں اتھا اور اتھی وغیرہ کا استعمال کم ہے ۔ اسمعیل کے ہاں اتھا ، اتھی اور ”اے“ کا استعمال دکنی اردو کی طرح عام ہے ۔

فعل کی دوسری صورتیں کم و بیش ، سوائے ماضی مطلق کے ، وہی ہیں ۔ مثلاً میں گئے (وفات نامہ ۱۰) : آئے گئے ، جائے گئے (۱۲۷) ، دیوؤ (۲۸۲) ، جائے کر ، ہونے کر (۲۸۶) ، غصے ہو گیا (معجزہ انار ۳۴) ، ظاہر کریں (۲۹) ، پکڑ لاویں (۳۱) ، آوے (۵۰) وغیرہ ۔

اسمعیل کے ہاں ایسے مصادر بھی ملتے ہیں جو شہال میں مستعمل نہیں ہیں ۔ مثلاً :

ع ہر اک آرزو کی پوراٹا ہے آس (ص ۲ معجزہ انار)
(۹) جہاں تک متحرک لفظوں کی ساکن اور ساکن کو متحرک استعمال کرنے کا تعلق ہے عاشور نامہ اور اسمعیل کی دونوں مثنویوں میں یکساں صورت ہے ۔ عاشور نامہ کے مطالعے میں ہم ایسے الفاظ کی مثالیں دے آئے ہیں ۔ اسمعیل

کے ہاں رَزَق (وفات نامہ ۶) ، اَبَر (۷) ، بَحْت (۱۷) ، وَث (۵۰) ، بَحْش (۱۰۳) ، مَقَر ، دَرَد (۲۰۹) ، عَقَل (۲۴) ، حُکَم (۳۲) وغیرہ۔ یہ عمل شال اور دکن میں یکساں ہے۔

(۱۰) شال و دکن میں مشدد و غیر مشدد الفاظ کے استعمال کی نوعیت بھی یکساں ہے۔ مثلاً :

ع غصے ہو گیا بولیا آشکار (معجزہ انار ۳۴)
ع برکت اسی معجزے کا خدا (معجزہ انار ۱۳۳)
(۱۱) جہاں تک تلفظ و املا کا تعلق ہے اسمعیل کے ہاں بھی ، روشن علی کی طرح ، لفظ اسی طرح لکھا جا رہا ہے جس طرح وہ بولا جا رہا ہے مثلاً دھچ (جھپڑ) وفات نامہ ۷۱ ، ۸۹ ، بی (بیجا) ۲۲ ، ۳۳ ، غمگی (غمگین) ۸۰ ، قست (قصد) ۱۶۹ ، اندیشا (۱۷۳) ، ملک موت (ملک الموت) ۱۹۵ ، ۲۱۱ ، کھلابلی (کھلیلی) ۲۳۳ وغیرہ۔

(۱۲) دکنی میں زیادہ اور شال میں کم اضافت کے بجائے ”ے“ کا استعمال ہوتا ہے۔ اسمعیل کے ہاں بھی یہ صورت نظر آتی ہے۔ مثلاً :

سخن یو سنیا کافرے نابکار (معجزہ انار ۳۴)
(۱۳) دکنی میں حرف گرا کر مرکب بنانے کا طریقہ عام ہے۔ یہ صورت - - - - - عاشور نامہ میں کم اور اسمعیل کے ہاں کثرت سے ملتی ہے۔ مثلاً :

ع ٹھکانا جنت بیچ اوس دیوتا (۲ وفات نامہ)
ع پیدائش کریں اُن اوبر بہوتری (۷ وفات نامہ)
ع کہ بد نفس لاکا ہے انسان دنبال (۱۱ وفات نامہ)
ع رفاقت خدیجہ کرو جا ابھی (۴۷ وفات نامہ)
ع لے کر فاطمہ کون اتوی پاس لے (۵۸ وفات نامہ)
ع مہوراں تیرے لینے کہڑی ہیں اتوی (۱۷۱ وفات نامہ)

اسمعیل نے جہاں ”کے“ ”کر“ استعمال کیا ہے وہ محض بھرتی کے لیے ہے تاکہ شعر ساقط الوزن نہ ہو جائے۔ مثلاً

ع سحر کون اذان کے وقت کے اوبر (۵۰ وفات نامہ)
عاشور نامہ اور اسمعیل کی مثنویوں کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ روشن علی شال کی زبان لکھ رہے ہیں اور اسمعیل سروہوی اس کا دکنی روپ استعمال کر رہے ہیں۔ یہ بات یاد رہے کہ اس دور میں لفظوں کو اسی صورت

میں استعمال کرنا ، جس طرح وہ بولے جا رہے ہیں ، اس بات کی دلیل نہیں ہے کہ شاعر یا مصنف جاہل یا کم سواد ہے۔ ناصر علی کی اُردو شاعری میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ جن الفاظ کو وہ اپنی فارسی شاعری میں پوری صحت کے ساتھ استعمال کرتے ہیں انہی الفاظ کو اُردو میں اس طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح وہ بولے جا رہے ہیں۔ یہی صورت ہمیں دوسرے فارسی شعرا خان آرزو ٹیک چند بہار ، اند رام غلص ، سعد اللہ گلشن ، شرف الدین خان پیام وغیرہ کے ہاں بھی ملتی ہے۔ اس دور کی زبان کو پوری طرح سمجھنے کے لیے ہم اسی دور کے فارسی کے رچتہ گوویوں کے ہاں سے چند مثالیں درج کرتے ہیں :

ساکن و متحرک اور کے محذوف کی مثالیں :

ع خَلَق کو تشنگی دیدار تجھ گل کی حاجی ہے (اند رام غلص)
ع زُلفِ بین یوں پڑی اوس گردن اوبر (غلص)
ع کوئی کس ساتھ ایسی فصل گل میں دل کو پرچاویے

(ٹیک چند بہار)
ع بھرا ہے درد مندی کا دھواں اس کے دماغ اندر (غلص)
علاستہ فاعلی ”نے“ کو محذوف کرنے کی مثال :

ع زلف کے کھول جب تم بال ڈالے (غلص)
اسلئے ضائر میں ہمے (ہمیں) ، تماریں ، یو ، ہمارے ، اون ، اوس غلص کے ہاں ملتے ہیں۔ وو (وہ) بیدل کے ہاں اور ’مچ‘ گلشن کے ہاں ملتے ہیں۔

غلص کے ہاں ڈکا استعمال ملتا ہے جیسے بچھوڈا ، اوڈن وغیرہ۔ اسی طرح جمع کی بھی ساری شکلیں ملتی ہیں۔ غلص کے ہاں زلفیاں ، زلفاں ، گلشن کے ہاں انجھوان ، بہار کے ہاں دلیروں اور عذابوں ملتی ہیں۔ حروف میں ، ہیں ، منے ، مون غلص کے ہاں اور لگ (لگ) ، کون گلشن کے ہاں ملتے ہیں۔ اسی طرح تلفظ و املا میں ’انکھیاں‘ (انکھیاں) ، سبھ (سب) ، بیچھ (بیچ) غلص کے ہاں ، نیں (نے) بیدل کے ہاں ، بگاہ (بیگانہ) دوانا (دیوانہ) جھوٹا (جھوٹا) آرزو کے ہاں۔ تڑپ (تڑپ) انجام کے ہاں ، کوڈھب (کلھب) اُمید کے ہاں ، اور زکات (زکوة) پیام کے ہاں ملتے ہیں۔ آرزو نے جان اور گائٹھ کو مذکر باندھا ہے۔

اب اگر فارسی گوویوں کے ہاں بھی یہی صورتیں ملتی ہیں اور وہ الفاظ کو جس طرح بول رہے ہیں اسی طرح اپنی اُردو شاعری میں باندھ رہے ہیں ،

مذکر و مؤنث کو اپنے دور کے مطابق استعمال کر رہے ہیں، جمع بھی اسی طریقے سے بنا رہے ہیں جس طرح سارا معاشرہ بنا رہا ہے اور ضائر، حرف، فعل کی وہی شکلیں استعمال کر رہے ہیں جو ان کے دور میں مروج ہیں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اس دور میں زبان کی بھی مروجہ صورت تھی اور یہی زبان اس دور میں مستند تھی۔

اس مطالعے سے اب یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس دور میں زبان کا رنگ روپ اور اس کا کینڈا کیا تھا اور یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ اردو زبان تشکیلی دور سے گزر رہی ہے اسی لیے اس میں تیزی کے ساتھ تبدیلیاں آرہی ہیں اور اس کے اصول مقرر ہو رہے ہیں۔ شاہ حاتم کے ’دیوانِ قدیم‘ اور ’دیوانِ جدید‘ کا فرق بھی اسی لسانی تبدیلی کا نتیجہ تھا۔ اس مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ شال اور دکن کی زبان میں کوئی بہت بنیادی فرق نہیں ہے۔ آبرو، ناجی، فائر اور ولی دکنی، اشرف گجراتی اور سراج اورنگ آبادی کے زبان و بیان کم و بیش یکساں ہیں۔ دکنی اردو اور شال کی زبان میں جو فرق ہے وہ یہ ہے:

(۱) دکن کی زبان پر پراکرتوں اور مقامی بولیوں کا اثر زیادہ ہے اس لیے وہاں کی اردو میں ان زبانوں کے الفاظ عام طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ شال میں ان کی جگہ زیادہ تر فارسی، عربی اور ترکی کے الفاظ اپنی اصلی یا ہجڑی ہوتی شکل میں استعمال ہوتے ہیں۔

(۲) دکنی میں ماضی مطلق بنانے کا طریقہ شال سے مختلف ہے۔ شال میں مصدر پڑھنا سے پڑھا اور سنا سے سنا بنایا جاتا ہے اور دکن میں پڑھیا، سنیا بنایا جاتا ہے۔

(۳) دکنی میں، مرہٹی کے زیر اثر، لفظ کے ساتھ ج یا چ لگا کر ”ہی“ کے معنی پیدا کیے جاتے ہیں۔ جیسے رہتاج، کاج۔ یہ صورت شال میں نام کو نہیں ملتی۔

(۴) شال کی زبان زیادہ باعوارہ، صاف اور رواں ہے۔ یہ زبان شال کے جن علاقوں میں بولی جاتی ہے وہاں یہ دوسری مقامی بولیوں پر غالب ہے۔ لیکن دکن میں یہ صورت نہیں ہے۔ وہاں یہ زبان دوسری حاوی و عام زبانوں کے درمیان بولی جا رہی ہے۔ اسی لیے دکنی اردو میں، ان زبانوں کے اثرات کی وجہ سے، بھاری پن سا پیدا ہو گیا ہے۔

(۵) شال میں نفی کے لیے نہ، نہیں اور نہیں استعمال کیے جاتے ہیں۔ دکنی میں، مرہٹی کے زیر اثر ”نکو“ بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ شال کے شاعروں میں یکرو اور مبتلا نے ”نکو“ کا استعمال ولی کی غزل کی ردیف ”نکو کرو“ میں غزل کہنے یا ولی کی پیروی میں ولی کی زبان کے مخصوص الفاظ استعمال کرنے کی وجہ سے کیا ہے، لیکن بحیثیت مجموعی لفظ ’نکو‘ کے استعمال کی مثالیں دو چار سے زیادہ نہیں ملیں گی۔

اسی طرح دکنی اردو میں بعض الفاظ ایسے ہیں جو عام طور پر استعمال ہوتے ہیں لیکن شال میں یہ الفاظ عام طور پر استعمال نہیں ہوتے۔ مثلاً

سنا، اچھنا (ہونا)، باج (بغیر)، تھے (یعنی تھے)، ہور (اور)، چوکدھن (چاروں طرف)، ٹٹ (ٹوٹ)، بیگ (جلد، جلدی) انڈرنا (داخل ہونا، پہنچنا)، مجھانا (غور سے دیکھنا)، دھولارا (دھوان)، جم (ہمیشہ)، دتکر (سورج)، اتال (اب)، ادک (زیادہ)، ٹن (مانند، مثل) وغیرہ۔

(۳)

اس بات کا اعادہ بے عمل نہ ہوگا کہ دکنی اور شال کی زبان چونکہ اردو زبان ہی کے دو روپ تھے اس لیے دورِ عالمگیری میں جب شال اور جنوب ایک ہوئے تو سیاسی غائبے کے ساتھ ایک طرف شال کی زبان دکن کی ادبی زبان بننے لگی اور دوسری طرف دکن کی ادبی روایت شال کی ادبی روایت بننے لگی۔ یہ ایک ایسا غیر معمولی امتزاجی عمل تھا کہ زبان و ادب کی ان دو روایات کے ملنے سے سارے برعظیم میں اردو زبان کا ایک معیاری روپ اور مشترک روایت وجود میں آگئی جسے پنجاب، سندھ، یوپی، گجرات، دکن، وسطی ہند، بنگال، بہار، دہلی اور برعظیم کے دوسرے علاقوں میں، ادبی سطح پر یکساں معیار کے ساتھ، استعمال کیا جانے لگا۔ شال اور دکن کے ایک ہو جانے کا دوسرا اثر یہ ہوا کہ ان دونوں خطوں میں آج چار بڑے گئی اور ایک جگہ کے اثرات دوسری جگہ تیزی کے ساتھ پھیلنے لگے۔ شاہی دکنی کے ذیل میں قائم چاند پوری نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”ان پچاس برسوں میں اس کے آیاتِ مرآئی ہندوستان کے شہروں میں مشہور رہے ہیں۔“ اس کی تصدیق میر حسن کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ ”زیادہ تر مرثیہ کہتا ہے جسے ملک

ہندوستان میں ہاتھوں ہاتھ لیتے ہیں۔ ۱۱ اس بات کا ثبوت ایک قدیم ریاض ۱۲ کے اس شعر سے بھی ملتا ہے :

از دکھن بیت غم آلود رسیدہ است مرا
اے محبان ہمہ ہا دل متی منظور کرو

دکن میں مرثیے کی طویل روایت تھی اس لیے جب یہ مرثیے شمال میں پہنچے تو بہت مقبول ہوئے۔ اس مقبولیت کی وجہ یہ بھی تھی کہ ان مرثیوں کی زبان اردو تھی اور شمال میں مجلس خوانی فارسی میں ہوتی تھی جو عام طور پر اہل مجلس کی سمجھ میں نہ آتی تھی۔ فضلی نے ’کربل کتھا‘ اس لیے اردو میں لکھی تھی کہ ”معانی اس کے (فارسی روضۃ الشہدا) نساء و عورات کی سمجھ میں نہ آتے تھے“ ۱۳۔ دکنی مرثیوں کو دیکھ کر شمال کے شاعروں نے بھی اردو میں مرثیے کہنے شروع کیے۔ ابتدائی دور کے ان مرثیوں کی زبان پر فارسی کا اثر اتنا گہرا ہے کہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ فارسی میں ذرا سی اردو ملا دی گئی ہے۔ ان مرثیوں کو ہم بگڑی ہوئی فارسی کے مرثیے کہہ سکتے ہیں۔ اس دور کے شمال کے مرثیوں کا اگر دکن کے مرثیوں سے مقابلہ کیا جائے تو دکنی مرثیے اردو کے مرثیے نظر آتے ہیں جن میں زبان و بیان کا سلیقہ اور اظہار کی رچاوت بھی ہے، لیکن شمال کے مرثیے آدھے تیرے آدھے بٹیر ہیں جن پر فارسی اتنی غالب ہے کہ یہ کھچڑی ہضم نہیں ہوتی۔ شمال و دکن کے مرثیوں کے لیے ہماری نظر دو ریاضوں پر پڑتی ہے۔ ایک ”ریاض مرانی“ مملوکہ پروقیس مسعود حسین رضوی ادیب اور دوسری ”ریاض مرانی“ مرثیہ افسر صدیقی امرہوی۔ پہلی ریاض میں زیادہ تر شمال کے مرثیہ گوئیوں کے اور دوسری میں دکن کے مرثیہ گوئیوں کے مرثیے شامل ہیں جن میں ۶۸ صلاح کے، ۵ قربان علی کے، تین تین قاسم، خادم اور سعید کے۔ دو دو صادق اور کلیم کے اور باقی ۱۳ دوسرے شاعروں کا ایک ایک مرثیہ ہے۔ باقی مرثیوں میں شاعر کا نام نہیں ہے۔ ان مرثیوں میں ایک مرثیہ ”مثالث“ ہے۔ دو مثنوی کی ہیئت میں ہیں۔ چھ رباعی، گیارہ مخلص اور ۹۳ غزل کی ہیئت میں ہیں۔ ۱۴ دوسری ریاض میں ۶۳ شعرا کے ۱۳۲ مرثیے، ۸ سلام، ایک مستزاد، ۲ مثنویاں، ایک اور مثنوی کے ۲۲ شعر اور ۳ لوحے فارسی کے شامل ہیں۔ یہ ریاض ۱۱۱۱/۵۱۷۰ع میں لکھی جا رہی تھی اور اس میں کل اشعار کی تعداد ۳۱۹۶ ہے۔ ۱۵ اگر ان دونوں ریاضوں کے مرثیوں کو ایک ساتھ پڑھا جائے تو شمال اور دکن کے مرثیوں کے رنگ روپ،

زبان و بیان کی صورت اور نوعیت سامنے آ جاتی ہے :

شمالی ہند کے مرثیے

مرثیہ گو صلاح

با دل غمگین و چشم خون فشان نس دن صلاح
در الم زین ماجرا ہے، یا امیر المومنین
لڑنے از زندگانی نیست مجھ کون، اے صلاح
زانکہ میرا ہادی و رہبر کیا ہے الوداع
جز گریہ شغل نیست درین غم مجھے، صلاح
دل از نشاط و عیش رسیدن گرفت باز
ہے آرزوئے خوالدین۔ یہ مرثیہ صلاح
در کربلا گرفتہ بکف ہائے ہائے ہائے

پھر دہا آیا، اٹھا آشوب محشر، یا امام
اہل عالم سب ہوئے غم سے مکدر یا امام
می دیدے کاش اسرائیل صور خوشتن
جب گرا توں درمیان پر دو لشکر یا امام
در حضور تو گئے مارے ز جور کوفیاں
دو پسر تیرے علی اکبر و اصغر یا امام
چون صلاح آید بہ پیش روئے محشر، تشنہ لب
کر اسے سیراب توں از حوض کوثر یا امام

مرثیہ گو قربان علی

می شدے قربان شہ قربان علی گریہ سے اس وقت حاضر ہائے ہائے

مرثیہ گو خادم

محبان صد افسوس در کربلا سر از پیکر شہ ز تیغ جفا

جدا ہے جدا ہے جدا ہے جدا

مرثیہ گو صادق

جس وقت شہ گرا تھا بیتاب کربلا مون

برسا ز چشم انجم خواب کربلا مون

خورشیدِ دین چھپا ہے بے مہریِ فلکِ سون
گریدِ زُ اشکِ شبنمِ مستجابِ کریلا مون

مرثیہ گو ہدایت

یوسف ز غمِ در چاہ شد، یونس بہ بطنِ ماہ شد
آدم کا دل پر آہ شد، سلطانِ دین کا چل بسا

مرثیہ گو غلامِ سرور

جنازہ آج شاہان کا بنایا یا رسول اللہ
ملائک سب دے روئے اٹھایا، یا رسول اللہ
جنازہ آج ہے شہزادگانِ پردو عالم کا
جسے جبریل گھوارہ جھلایا یا رسول اللہ

لا اہلم

نان از لختِ جگرِ آتشِ غمِ سون بہ یزید
خونِ دل سون خورشِ دس دنِ عاشورِ کرو

دکن کے مرثیے

مرثیہ گو احمد

کافیا نبی کے دل کے چمن کے نہال کون
کیا دیوے گا جوابِ صبا ذوالجلال کون
کیوں حشر میں کریں گے شفاعتِ تجھے رسول
ستیں توں ہٹ پکڑ کے دوکھا ہے آل کون

مرثیہ گو اہری

جو گود میں نبی کی اٹھا سرِ حسین کا
کیوں خاک میں پڑا ہے سو افسرِ حسین کا
غمکینِ قلم ہوا ہے رقمِ لکھ کے ماتمی
غم سے بھریا ہے لوحِ سو دفترِ حسین کا

مرثیہ گو اکبر

اے سرورِ انبیا سو تمھارا حسین ہے
تربت میں جا پڑیا سو تمھارا حسین ہے
تنہا غریب و بے کس و بے مونس و رفیق
دلدار کوئی نہ تھا سو تمھارا حسین ہے

لڑتا ہے کافران سون اکیلا وو شہسوار
سلطانِ کرہلا سو تمھارا حسین ہے

مرثیہ گو روہی

جب گھر منے نہ پائے پیارے حسین کون
رو رو کے اہل بیت پکارے حسین کون
کیوں گھول کر دے ہیں ہلاہل وو ظالمان
دیکھو حسن کا حال ہلارے حسین کون
روحی نبی کے تیر گھڑی میں گھڑے بھرے
جب لگ نہ دیکھے شاہِ پیارے حسین کون

مرثیہ گو مرزا

انسوس جب کہ حشر میں آویں گی فاطمہ
مُرخونِ جامہ ہاتھ میں لاویں گی فاطمہ
رو رو کے سب فلک کون رلاویں گی فاطمہ
پہنات کیا کہوں کہ خدا کے نزدیک چا
پایا پکڑ عرش کا ہلاویں گی فاطمہ
جن جن نے جیو امام کے اوپر ندا کیا
رحمت کا خلعت ان کو پناویں گی فاطمہ

مرثیہ گو مریدی

آیا بحرمِ دعاؤں کر شہ کے پڑے سب پاؤں پر
دونوں جہاں میں ناؤ کر چپ یا علی موسیٰ رضا
حضرت نبی کی ذات ہے قرآن میں آیات ہے
کوثر پوشہ کا بات ہے جب یا علی موسیٰ رضا

مرثیہ گو قادر

السلام اے شاہِ مردانِ السلام السلام اے شیرِ یزدانِ السلام

السلام اے بازوئے حیدر حسن زیرِ قاتل کے توں مہاں السلام

دکن اور شال کے مرثیوں کو ایک ساتھ پڑھیے تو یہ چند باتیں سامنے

آتی ہیں :

(۱) شال کے مرثیوں میں فارسی پن اتنا زیادہ ہے کہ انہیں بگڑی ہوئی

فارسی کے مرثیے کہا جائے تو مناسب ہے، جب کہ دکن کے مرثیوں

میں اردو بن زیادہ ہے۔

(۲) شال کے مرثیوں میں ایک اکھڑا اکھڑا بن محسوس ہوتا ہے جب کہ دکنی مرثیوں میں ایک جاؤ اور طویل روایت کی پشت پناہی کا احساس ہوتا ہے۔

(۳) شال کے مرثیوں میں موقع و محل کے مطابق بحروں کے انتخاب میں کوئی شعوری عمل نہیں ملتا، جب کہ دکن کے مرثیوں میں نسبتاً شہرین اور رواں بحروں کا انتخاب کیا گیا ہے تاکہ انہیں مجلسوں میں بڑھ کر اثر پیدا کیا جا سکے۔

(۴) شال کے مرثیوں کی کوئی ادبی اہمیت نہیں جب کہ یہ دکنی مرثیے مرثیہ نگاری کے ارتقا کی ایک کڑی ہیں۔

(۵) لسانی نقطہ نظر سے بھی شال کے مرثیوں کی کوئی اہمیت نہیں ہے بلکہ اس دور کی زبان کی نمائندگی غزل میں زیادہ سو رہی ہے۔ ”عاشور نامہ“ میں روشن علی نے جو زبان استعمال کی ہے وہ شال کی نمائندہ زبان ہے۔ دکن کے مرثیہ کی زبان، چند الفاظ کو چھوڑ کر، اس زبان سے قریب تر ہے، حالانکہ یہ دکنی مرثیے شال کے مرثیوں سے کم از کم پچاس سال پہلے کے ہیں۔

شال میں اس صورت حال کی وجہ یہ تھی کہ یہاں اٹھارویں صدی کے اوائل میں اردو مرثیے کا آغاز ہوا اسی لیے ان مرثیوں میں زبان و بیان کے لحاظ سے وہ مارا پھوڑ بن موجود ہے جو کسی روایت کے آغاز میں ملتا ہے۔ پھر یہ مرثیے کسی ادبی ضرورت یا تخلیقی تقاضوں سے مجبور ہو کر نہیں بلکہ مذہب کی رسمی و مجلسی ضرورت کے لیے لکھے جا رہے تھے۔ زبان و بیان کیسے بھی ہوتے، جہاں امام حسن و حسین یا حضرت فاطمہ، سکینہ، حضرت قاسم، علی اکبر و علی اصغر کا نام آتا اور ان پر ظلم و ستم کا اشارہ ملتا اہل مجلس بین کرنے لگتے۔ بین کرنا مذہبی لحاظ سے ثوابِ اخروی حاصل کرنے کا ذریعہ تھا۔ اسی لیے ہر شاعر کو، خواہ وہ کیسا ہی مرثیہ لکھتا، بے حد داد ملتی اور معاشرے میں مرثیہ گو یا توحہ خواں کی حیثیت سے وہ عزت و احترام کا مستحق ٹھہرتا۔ پہلے مرثیے فارسی میں ہوتے تھے جو اہل مجلس کی سمجھ میں کم آتے تھے، اب مرثیے اردو میں لکھے جا رہے تھے اور اہل مجلس کی سمجھ میں خوب آ رہے تھے، اسی لیے اس دور کے شاعروں کے ہاتھ شہرت و عزت کا

ایک آسان ذریعہ آ گیا۔ جس شاعر کا کسی دوسری صنفِ سخن میں چراغ نہ جلتا وہ مرثیہ کہنے لگتا، اسی لیے ”پکڑا شاعر مرثیہ گو“ ایک سچائی بن کر سب کی زبان پر چڑھ گیا اور یہ فقرہ نسلاً بعد نسل اس دور سے ہوتا ہوا ہم تک پہنچا۔ عزلت نے اپنے مرثیے میں یہ شعر کہہ کر اسی صورت حال کی طرف اشارہ کیا تھا :

خام مضمون مرثیہ لکھنے سون چپ رہنا بھلا
پختہ درد آمیز عزلت نت تو احوالات بول

عزلت چاہتے تھے کہ مرثیے میں کوئی نیا مضمون، کوئی ادبی شان ہو تاکہ مرثیے میں شاعری کی سطح بلند ہو سکے لیکن ایک پکڑے شاعر مرثیہ گو رضا نے جب عزلت کا یہ اعتراض سنا تو جواب دیا کہ ادبی شعری سطح مرثیے کے لیے بے ضرورت ہے۔ ۱۶ مرثیے کا مقصد تو صرف یہ ہے کہ ”مظلوم بے سر“ کا بیان کیا جائے تاکہ محبان اشک بار ہو جائیں :

اے عزیزاں گرچہ عزلت مرثیے میں یوں کہا
خام مضمون مرثیہ لکھنے سون چپ رہنا بھلا
لیکن اس مظلوم بے سر کا بیان کرنا روا
تاکہ سین کر یو بیان ہووین محبان اشک بار

دکنی مرثیہ گو تقی نے بھی اسی بات کی طرف اشارہ کیا ہے :

شہ کی مداحی کا ہے فخر تقی کو پاراں
نہ دم شاعری نہ دعویٰ استادی ہے ۱۷

مرثیوں کی اسی غیر شاعرانہ روش کو دیکھ کر قائم نے مرزا علی قلی ندیم کے احوال میں لکھا کہ ”مرثیہ کہ بالفعول ادب سے عاری نظم ہے (آج کل) لوگوں کو مرغوب ہے۔ ۱۸۶۰ ندیم نے مرثیہ گوئی ترک کر دی اور شعرِ ریختہ میں مشغول ہو گئے۔ پروفیسر ادیب نے اپنی بیاض مرثیہ مکتوبہ ۱۵۱/ع ۱۷۳۸ ع سے اس دور کے مرثیہ گوئیوں کی جو خصوصیات بیان کی ہیں ان کی نوعیت یہ ہے جیسے ڈھیر سارے بھوسے میں ایک دانہ چاول کا تلاش کیا جائے اور اسے چٹکی میں پکڑ کر سب کو دکھایا جائے۔ ان مرثیوں میں لسانی و ادبی نقطہ نظر سے کوئی خصوصیت ایسی نہیں ہے جو اس سے بہتر صورت میں اس دور کی دوسری اصنافِ سخن میں نہ ملتی ہو۔

مذہبی شاعری کے ساتھ ساتھ اس دور میں رزم نامے بھی لکھے گئے جو مرثیوں سے زیادہ شال و دکن کے زبان و بیان کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اگلے باب میں ہم ان رزم ناموں کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱۔ عاشور نامہ : روشن علی ، مرتبہ ڈاکٹر مسعود حسین خان و سید سفارش حسین رضوی ، شعبہ لسالیات مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ۱۹۷۲ ع -
- ۲۔ ایضاً : شعر ۴ تا ۴۹ - ۳۔ ایضاً : شعر ۷۶ و ۷۷ -
- ۴۔ ایضاً : ص ۴ -
- ۵۔ آثار اکبری (تاریخ فتح پور سیکری) : سید احمد مارہروی ، ص ۱۹۷ ، اکبر پریس آگرہ ۱۳۲۴ھ -
- ۶۔ مانڈو : غلام یزدانی ، مترجم مرزا محمد بشیر ، ص ۴۰ ، (مفید عام پریس آگرہ) و انجمن ترقی اردو دہلی ۱۹۴۲ ع -
- ۷۔ اکبری دربار کا دوسرا ماہر موسیقی سلطان باز جہادر حکمران مالوہ تھا جو اکبر کی لشکر کشی کے بعد شاہی دربار سے وابستہ ہو گیا تھا - ابوالفضل نے ”آئین اکبری“ میں لکھا ہے کہ گانے میں اس کی مثال نہ تھی - اس کے گانے کا مخصوص طرز بازخانی کے نام سے مشہور ہے - روپ سنی سے اس کا عشق بھی مشہور ہے - اس عشق نے اس کے لغمون کو کیف ، سوز اور درد عطا کیا . . . وہ ساز و آہنگ دونوں کا ماہر تھا - مالوہ میں اس کے دو بے اب تک گائے جاتے ہیں - ”تمذنی جلوے : سید صباح الدین عبدالرحمن ، ص ۵۳۹ ، معارف پریس اعظم گڑھ ۱۹۶۳ ع -
- ۸۔ بیاض صرائی : مرتبہ انصر صدیقی ، ص ۷۹ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ ع -
- ۹۔ اردو کی دو قدیم مشنریاں : نائب حسین نقوی ، ص ۷۸ ، دانش محل لکھنؤ ۱۹۷۰ ع -
- ۱۰۔ مخزن نکات : ص ۱۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۱۱۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۹۳ ، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ ع -
- ۱۲۔ ”تمہامی“ تحریر ، دلی ، شمارہ ۱۶ ، ص ۲۷ -
- ۱۳۔ کریل کتھا : فضل علی فضلی ، مرتبہ مالک رام و مختار الدین احمد ، ص ۳۷ ، ادارہ تحقیقات اردو پٹنہ ۱۹۶۵ ع -
- ۱۴۔ ”تمہامی“ تحریر ، دلی ، شمارہ ۱۶ ، ص ۵ و ۱۲ -
- ۱۵۔ بیاض صرائی : مرتبہ انصر صدیقی امرہوی ، مقدمہ ص ۷ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ ع -

- ۱۶۔ اردو شہ پارے : محی الدین قادری زور ، ص ۵۳ ، مطبع مکتبہ ابراہیمیہ ، حیدر آباد دکن ۱۹۲۹ ع -
- ۱۷۔ بیاض صرائی : مرتبہ انصر صدیقی امرہوی ، ص ۱۹ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ ع -
- ۱۸۔ مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۶۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- | | |
|---|------|
| ”پریں پنجاہ سال ایات مرثیہ اش در بلاد ہندوستان اشتہار داشت -“ | ص ۶۷ |
| ”بیشتر مرثیہ می گفت - در ولایت ہندوستان دست بہ دست می آوردند -“ | ص ۶۸ |
| ”مرثیہ بالفعل کہ گفتن احوال بے ادبانه دلنشین مردم است -“ | ص ۷۳ |

• • •

رزم نامے

مذہبی شاعری کے مطالعے کے بعد اب ہم اس دور کے رزم ناموں کی طرف آتے ہیں۔ رزم نامے کے بارے میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ یہ رزمیہ نظموں (ایک) سے مختلف نظم ہے۔ ”رزم نامہ“ اس طویل بیانیہ نظم کو کہتے ہیں جس میں شاعر نے کسی ایسی جنگ کا حال بیان کیا ہو جس کا وہ خود عینی شاہد تھا یا اس نے یہ حالات کسی معتبر راوی سے سنے تھے۔ رزم نامہ مثنوی کی ہیئت میں یا تو خود قانع کی فرمائش پر لکھا جاتا تھا یا شاعر قانع سے انعام و اکرام پانے کی امید میں خود لکھ کر پیش کرتا تھا یا پھر اس جنگ کے حالات و واقعات سے متاثر ہو کر سب کے فائدے کے لیے انھیں از خود موضوع سخن بناتا تھا۔ برخلاف اس کے رزمیہ اس جامع، طویل، بیانیہ نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی قوم کی شجاعت و بہادری کے کارناموں کو اس طور پر بیان کیا گیا ہو کہ اس قوم کی تہذیب کی روح، شاعرانہ اظہار بیان اور کرداروں کے ذریعے، پوری گہرائی کے ساتھ سامنے آجائے۔ رزمیہ نظم (ایک) کے لیے ضروری ہے کہ اس کا اسلوب ہر وقار اور علویت لیے ہوئے ہو اور اس میں واقعات، فن، شاعرانہ جہت اور نظم کی ساخت گھل مل کر ایک جان ہو گئے ہوں۔ یونانی شاعر ہومر کی نظمیں ایلڈ اور اوڈیسی یورپ کے ادب میں شاہکار رزمیہ نظمیں شمار ہوتی ہیں۔ مشرق کے ادب میں سہا بھارت اور شاہنامہ فردوسی اسی ذیل میں آتی ہیں۔ نصرتی نے ”علی نامہ“ میں علی عادل شاہ دہلوی ثانی کی جنگوں اور دس سالہ دور حکومت کو موضوع سخن بنایا ہے۔ یہ طویل بیانیہ نظم شاعرانہ حسن بیان، اسلوب، ساخت اور واقعات کے اعتبار سے اردو زبان کی پہلی رزمیہ نظم کہی جا سکتی ہے۔ حسن شوق نے ”فتح نامہ“ نظام شاہ“ میں جنگ تالیکوٹ (۱۵۶۲ء / ۱۵۶۵ء) کو موضوع سخن بنایا ہے، جس میں دکن کے بادشاہوں نے وجیانگر کے راجہ کو شکست دی تھی، لیکن یہ طویل بیانیہ نظم رزمیہ (ایک) کے معیار پر پوری نہیں اترتی۔ ”جنگ نامہ

عالم علی خان“ بھی اسی قسم کی ایک طویل نظم ہے جس میں قواب آصف چاہ نظام الملک اور عالم علی خان، صوبیدار دکن کی ایک جنگ کو موضوع شاعری بنایا گیا ہے۔ یہ نظم بھی اپنی ساخت اور اپنے مزاج کی وجہ سے رزم نامے کے ذیل میں آتی ہے۔

جنگ نامہ* عالم علی خان^۲، ۱۹۱۱ء اشعار پر مشتمل، ایک مجہول الاحوال شاعر غضنفر حسین کی بیانیہ نظم ہے جس میں ہارنے والے عالم علی خان کو ہیرو بنا کر اس جنگ کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ نظم پڑھ کر عالم علی خان سے محبت و ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ غضنفر حسین نے یہ نظم کسی کی فرمائش پر نہیں لکھی بلکہ جنگ کے واقعات اور عالم علی خان کی بہادری سے متاثر ہو کر از خود اسے لکھا ہے۔ شاعر نے اپنا نام نظم کے آخر میں اس طرح ظاہر کیا ہے :

نہ ہے دل کون راحت نہ خاطر کون چین

کہا ہے یو قصہ غضنفر حسین (شعر ۱۹۰)
اور بتایا ہے کہ ۱۲ رجب کو عالم علی خان نے ہدی باغ میں خیمے گاڑے اور جمعرات کے دن یکم ربیع الاول ۱۱۳۲ھ/یکم جنوری ۱۷۲۰ء کو وہ میدان جنگ میں بہادری سے لڑتا ہوا مارا گیا :

اتھا باروان مارو رجب کا چاند

چلیا گھر سے شمشیر پکڑ کون باند (شعر ۱۳۲)

کہا جا کے ڈیرا دیو میدان میں

ہدی باغ کے خوب اوچان میں (شعر ۱۳۹)

ہزار ہور سو تیس تھے دو اُپر

ہمد کی ہجرت کون سن کان دھر (شعر ۳۸۵)

پرایا چاند ربیع الاول کا آیا نظر

ہوا آخرت کا یو حکایت خبر (شعر ۳۸۶)

اتھا دن عزیزاں جمعرات کا

ہوا شہر وا ختم اس یات کا (شعر ۳۸۷)

ولیم ارون نے اس جنگ کو اپنی ”تاریخ“ میں تفصیل سے بیان کیا ہے اور اسے ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء کا ہی واقعہ بتایا ہے۔ رزم نامے کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ اس واقعے کے بہت عرصے بعد نہیں لکھا گیا اور شاید غضنفر حسین اس جنگ میں موجود تھا یا یہ حالات اس نے کسی معتبر راوی

سے سنے تھے۔ یہ مثنوی دکنی اردو میں لکھی گئی ہے اور اس میں دکنی زبان کی وہ عام خصوصیات، جن کا ذکر ہم پچھلے باب میں کر چکے ہیں، موجود ہیں۔

مثنوی کی روایت کے مطابق حمد، نعمت اور مقبت چہار یار کے بعد جنگ نامہ شروع ہوتا ہے۔ عالم علی خان بخشی المالک امیر الامراء حسین علی خان کا بیہیجا اور متبہی تھا اور بیس سال کی عمر میں دکن کا صوبیدار بنا کر بیہیجا گیا تھا۔ غضنفر حسین کو اس عالی نژاد نوجوان سے پوری ہمدردی ہے۔ وہ اس کے حسن و جمال، شجاعت و بہادری، سخاوت و کشادہ دلی اور اخلاص کی تعریف کر کے اس کے کردار کو ابھارتا ہے۔ جب سید عالم علی خان کو یہ خبر ملتی ہے کہ نظام الملک فوج کے ساتھ دریائے نرندا پار کر کے دکن کی طرف بڑھ رہا ہے تو وہ ارکانِ دولت کو مشورے کے لیے طلب کرتا ہے اور جنگ کی تیاری کا حکم دیتا ہے۔ محل میں جا کر عالم علی خان ساری روئداد مان کو سناتا ہے۔ مان سالاروں کو بلا کر الہیں نمک حلائی کی قسم دیتی ہے اور بیٹھے کو شہر سے باہر تک رخصت کرنے کے لیے آتی ہے۔ عالم علی خان ہمدی باغ کی اونچائی پر اپنے خیمے نصب کرا دیتا ہے۔ چالیس ہزار فوج اس کے ساتھ ہے۔ نظام الملک کو جب معلوم ہوتا ہے کہ جنگ یقینی ہے تو وہ عالم علی خان کو پیغام بھیجتا ہے کہ جنگ کرنے سے کیا حاصل ہے؟ میں دکن کا صوبیدار ہوں، بہتر یہ ہے کہ تم اپنے چچا کے پاس واپس چلے جاؤ۔ لیکن عالم علی خان اس پیغام کا یہ جواب لکھواتا ہے کہ میری عمر کم ضرور ہے لیکن میں لڑکا نہیں ہوں اور دکن کا صوبیدار ہوں۔ تم یہاں کیوں آئے ہو۔ اور یہ بھی لکھواتا ہے کہ:

اگر لاکھ دو لاکھ فوجاں ملیں
کہ جس سے طبق سب زمیں کے پلین
میں وو شخص ہوں جو ٹلن ہار نہیں
شجاعت میری کس پر اظہار نہیں
اگر ہے حیاتی تو غم نہیں مجھے
اگر موت ہے تو وہم نہیں مجھے
رضا پر میں راضی ہوں جو ہے رضا
وہی ہونے کا جو کرے گا خدا
(شعر ۱۹۸)

اس کے بعد وہ اپنی فوج کو لے کر ندی پار اتر جاتا ہے اور دونوں

فوجیں آمنے سامنے صف آرا ہو جاتی ہیں۔ ماہ سوال کی چھ تاریخ اتوار کے دن جاسوس خبر دیتے ہیں کہ نظام الملک نے جنگ کا نفاذ بجا دیا ہے۔ یہ سن کر وہ بھی فوج کو تیاری کا حکم دیتا ہے اور ساز و سامان سے لیس ہو کر میدانِ جنگ میں آ جاتا ہے۔ اتنے میں جاسوس یہ خبر دیتا ہے کہ آپ کے امیروں کے دل نظام الملک نے اپنے ہاتھ میں لے لیے ہیں لیکن عالم علی خان یہی کہتا ہے کہ لوگ میرے وفادار ہیں۔ اتنے میں نظام الملک کا لشکر نمودار ہوتا ہے۔ عالم علی خان کے حوصلے بلند ہیں۔ وہ غالب خان کو ہراول دستہ دے کر سلیم خان، مٹھے خان، دلیل خان، ہمدی بیگ اور مرزا علی کو اس کے ساتھ کر دیتا ہے اور کل فوج کو امین خان کی کان میں دے دیتا ہے۔ امین خان عالم علی کو بتاتا ہے کہ ہراول دستہ بہت آگے نکل گیا ہے تو وہ عمر خان کو دستِ چپ پر رکھ کر مرہٹوں کی ساری فوج بھی اس کے ساتھ کر دیتا ہے۔ اس کے بعد ساری فوج حرکت میں آ جاتی ہے اور زبردست رن پڑتا ہے۔ اسی اثنا میں عالم علی کی فوج اس کے ہودے سے دور ہو کر ادھر ادھر پکھر جاتی ہے۔ یہ دیکھ کر عالم علی خان فوج کو بلاتا ہے:

بلانے لگے فوج کون آؤ رے فتح ہے فتح کوئی مت جاؤ رے
پھر و رے پھر و ننگ سون دور ہے نمک کھا کے بھاگے سو مزدور ہے
کھڑا رن میں سیدا پس ذات سون گئی فوج ساری نکل ہات سون

غالب خان، سہر خان، شیخ اکبر اب بھی ساتھ تھے۔ اب تیروں کی لڑائی شروع ہوئی۔ ایک تیر سہاوت کے لگا اور وہ لیچے گر گیا۔ تہور خان کے ایک گولہ لگا اور وہ بھی ہاتھی سے گر گیا۔ اب صرف عالم علی خان اور ہاتھی رہ گئے۔ اس نے ہمت نہیں ہاری اور شجاعت و بہادری کے ساتھ لڑتا رہا۔ اتنے میں اس کے منہ پر پانچ تیر لگے اور اس کے گال کے پار ہو گئے۔ اس کے اپنے ترکش میں کوئی تیر باقی نہ رہا تھا۔ اس نے انھی تیروں کو نکال کر کان میں رکھ کر پھینکا شروع کیا۔ اتنے میں ایک تیر کان پر اور ایک پیشانی پر لگا۔ اس نے وہ تیر بھی نکال کر دشمن کی فوج پر مارے کہ اسی اثناء میں ایک ہودہ سوار نے قریب آ کر ایسا تیر مارا کہ جس کا جواب عالم علی نہ دے سکا۔ اس نے ہاتھی آگے بڑھایا کہ اتنے میں کسی پیرزادہ فقیر نے، جو نظام الملک معلوم ہوتا تھا، ایک ایسا تیر مارا کہ عالم علی ہودے میں بے ہوش ہو کر گر پڑا۔ اس وقت تک ۳۹ تیر جسم کو چھلنی کر چکے تھے۔ خون کے قوارے سارے جسم سے پھوٹ رہے تھے کہ ایک گولی لگنے سے عالم

علی خان کی روح پرواز کر گئی۔ جب ماں کو بیٹے کے مرنے کی خبر ملی تو قیامت گزر گئی۔ اس موقع پر غضنفر حسین نے ماں کے جذبات کا پر اثر انداز میں اظہار کیا ہے :

- ہوا غل بڑا گل محل میں تمام
جو کھانا و پانی ہوا سب حرام (شعر ۳۷۶)
کہیں ماں نے فرزند میرے فونہال
ہوا دیکھنا مجھ کوں تیرا محال (شعر ۳۷۷)
کہاں ہے وہ فرزند عالم علی
تیرے دوکھ سوں سر پاؤں لگ میں چلی (شعر ۳۷۸)
دوجا لا میرے جیو کے ایوان کا
ستارا میرے ملک میدان کا (شعر ۳۸۰)
میرے زینت کا تھا گل گلاب
ٹوڑا کر کیا سب چمن کون خراب (شعر ۳۸۱)
ہوا عیش آرام میں کیا خلل
عجب جیو تن سوں نہ جاوے نکل (شعر ۳۸۲)
ہزار آرزو اور ارمان سوں
میں پائی تھی عالم علی خان کون (شعر ۳۸۳)
کہاں او کہاں اوس کی خانی گئی
سگل خاک میں اوس کی جوانی گئی (شعر ۳۸۴)
پکڑ بات سولی تھی یا رب تجھے
سبب کیا سو پھر نا دکھایا مجھے (شعر ۳۹۳)
تھی اسید یہ دل میں دیدار کی
میرے فوج لشکر کے سردار کی (شعر ۳۹۵)
ارے کوئی اس غم کی دارو بناؤ
مجھے اس عذاباں سوں بیگی چھوڑاؤ (شعر ۳۹۷)
ہو بے ہوش سو بار یک بار بار
انکھیاں نے لہو روئے وو زار زار (شعر ۳۹۸)

جب عالم علی خان کے مرنے کی اطلاع حسین علی خان کو پہنچی تو وہ نظام الملک سے انتقام لینے کے لیے اپنی فوج کے ساتھ دکن کی طرف چل پڑا

لیکن راستے ہی میں اسے بھی قتل کر دیا گیا۔ اس کے بعد غضنفر حسین نے بے ثباتی دہر اور بے وفائی دنیا کے بارے میں متعدد اشعار لکھ کر مثنوی کو ختم کر دیا ہے :

- یو دنیا دغا باز مگر ہے
ہوس اب جتانے میرے عیار ہے (شعر ۳۶۸)
فہم بے خبر اور عقل حیران ہے
دیکھو دوستان کیا یو طوفان ہے (شعر ۳۶۹)
دنیا کی محبت ہے بالکل خراب
یو دستا ہے پانی اوپر جیوں حباب (شعر ۳۷۰)
اگر مال دھن لاکھ در لاکھ ہے
سمجھ دیکھ آخر وطن خاک ہے (شعر ۳۷۱)
جسے کچھ سمجھ بوجھ ادراک ہے
دنیا کی آلائش سوں وہ پاک ہے (شعر ۳۷۳)
مرے گا مرے گا رے مر جائے گا
جو کچھ بھاں کیا ہے سو وہاں پائے گا (شعر ۳۷۴)
اس مثنوی کی ایک اہمیت یہ ہے کہ اس میں تاریخی واقعات کو سنہ ،
تاریخ ، دن اور فوجی سرداروں کے صحیح ناموں کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔
اس اعتبار سے یہ ایک معتبر ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے۔ دوسرے زبان و بیان
کے لحاظ سے یہ مثنوی (جنگ نامہ) اس مرقی ہوئی دکنی ادبی روایت کا ایک
حصہ ہے ، جو اٹھارہویں صدی کے اوائل تک ابھی نظر آ رہی ہے اور جلد ہی
شمال و جنوب کی ادبی روایت کے ایک ہو جانے کے ساتھ ، نظروں سے اوجھل
ہونے والی ہے۔ تیسرے یہ ایک مربوط مثنوی ہے جس میں مصنف نے واقعات ،
میدان جنگ کے نقشے اور فوجوں کے کوچ کو شاعرانہ جذبات کے ساتھ پیش
کیا ہے۔ معاصر تاریخی واقعات کو شاعری میں بیان کرنا کوئی آسان کام نہیں
تھا اور غضنفر حسین نے اپنی مخصوص دکنی روایت میں ، آج سے تقریباً پونے
تین سو سال پہلے ، اسے خاصی ہنرمندی سے انجام دیا ہے۔

مید زاہد ثنا ایک اور مجموعہ الاحوال شاعر ہیں جنہوں نے پانی پت کی
تیسری جنگ کو موضوعِ سخن بنا کر ، ۲۱۱۹ اشعار پر مشتمل ”نوائے ثنا“
کے نام سے ایک رزم نامہ ۱۱۷۳ھ اور ۱۱۷۶ھ (۱۷۶۰ع اور ۱۷۶۲ع) کے درمیان
لکھا۔ مید زاہد ثنا قصبہ کراری اند آباد کے رہنے والے تھے۔ مثنوی میں اپنا

نام ، تخلص ، وطن اور خاندان اس طرح بیان کیا ہے :

مصنف کا سن نام جو نامنا اسم زاہد ہے اور تخلص ثنا
ہے سادات کا کترین خادمہاں او پشتین سے ہے کراڑی مکان
موضوع اور تاریخ تصنیف کا ذکر ان اشعار میں کیا ہے :

منو عرض میری اے صاحب کمال
حدیقہ سخن کا ہوں میں نونال

کہا جنگ میں شاہ دران کی
خلیفہ نبی ظلم سبحان کی
کیا نظم در رختہ بیت با
حقیقت تمام ، ابتدا ، انتہا
منا تھا جو کچھ اور آنکھوں دکھا
جدا کر حقیقت وقائع لکھا
تھی سن ہجران سید نامدار

(۵۱۱۷۴)

ہزار اور صد اور ہفتاد چار
کرو سید جو تم وقائع ثنا
کہیں بیت کے بیچ دیکھو خطا
بخوش روز شنبہ بوقت سحر
و در چار سن شاہ عالی گھر
تھے ہجرت کے سن یاز ہفتاد و شش
او تاریخ شعبان کی بھی دو شش
ثنا نے کیا یہ وقائع تمام
ہند نبی پر درود و سلام

(۵۱۱۷۶)

”وقائع ثنا“ کی اہمیت یہ ہے کہ یہ اسی سال لکھی جاتی شروع ہوئی جس
سال جنگ پانی پت لڑی گئی۔ اس میں وہ واقعات بیان کیے گئے ہیں جو مصنف
نے خود دیکھے یا سنے تھے اور یہ وہ واقعات ہیں جو کسی تاریخ میں اس تفصیل
سے نہیں ملتے۔ اس اعتبار سے یہ ایک معتبر ، معاصر تاریخی ماخذ کی حیثیت
رکھتی ہے۔ پانی پت کی تیسری جنگ وہ آخری جنگ ہے جس نے ایک طرف
مرہٹہ قوت و اقتدار کو ختم کر دیا اور دوسری طرف مغلیہ سلطنت بھی ایسی
کمزور پڑی کہ انگریز برعظیم پر تیزی کے ساتھ اپنا اثر و اقتدار جانے میں

کامیاب ہونے لگے۔

مثنوی کی روایت کے مطابق ”وقائع ثنا“ ف حمد سے شروع ہوتی ہے اور
نعت ، منقبت چہار پار و ائمہ معصومین کے بعد مسبب قالیف بیان کیا گیا ہے
جس میں مصنف نے اپنا نام ، وطن اور سال تصنیف وغیرہ پر روشنی ڈالی ہے۔
اس کے بعد وقائع شروع ہوئے ہیں جنہیں سات حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور
ہر حصے کے تحت واقعات جنگ بیان کیے گئے ہیں :

وقائع اول : در صفت نانہا و عملداری او۔ در تغیر کردن ملہار از ہندوستان۔
بحال شدن جھنکو و جنگ نمودن جھنکو در سکرقال۔

وقائع دوم : فرستادن ایلیچی غازی الدین خان بطرف شاہ درانی۔ جواب آوردن
ایلیچی و رخصت شدن غازی الدین خان از بادشاہ برائے شجاع الدولہ
بہادر بنابر صلح نجیب خان و جھنکو در سکرقال۔

وقائع سوم : متوجہ شدن ظلم سبحانی خلیفۃ الرحانی احمد شاہ درانی بطرف
ہندوستان۔

وقائع چہارم : شنیدن وزیر (عبد الملک غازی الدین خان) آمدن شاہ درانی و
مصلحت کردن با مصاحبان خود و کشتن بادشاہ عالمگیر
ثانی را۔

وقائع پنجم : شنیدن راؤ جھنکو آمد آمد شاہ درانی و مقابل شدن میدان قرقال
در شاہ جہان آباد و شکست خوردن جھنکو و غازی الدین خان
و غارت شدن شاہ جہان آباد۔

فد محمد اجمل خان مرحوم نے تمامہ ہندوستانی الہ آباد کے اکتوبر ۱۹۳۴ء ، جلد
۴۰ شمارہ ۴۰ میں اس مخطوطے کے بارے میں ایک طویل تعارفی مضمون لکھا
تھا جس سے ہم نے استفادہ کیا ہے۔ اس مضمون میں فاضل مقالہ نگار نے
بتایا ہے کہ یہ مخطوطہ انہیں اپنے وطن قصبہ گوتی میں ملا تھا جو دریائے
گنگا کے کنارے کڑے اور سانک پور کے درمیان واقع ہے اور پٹھانوں کی
پورانی بستی ہے۔ ”وقائع ثنا“ کا ترقیم یہ ہے ”ہوں اللہ تعالیٰ بتاریخ دوازدہم
ربیع الثانی سنہ ۱۲۰۴ ہجری بمطابق داشت محمد تہی خان ، ساکن گوتی از خط
خام میر عدل چانسی در پرگنہ حسن پور مقام بہاری پور متصل مرسا برائے
خاطر برخوردار ذوالفقار خاں تحریر یافت۔ بساعت نیک باتمام رسید۔
پرگنہ خواندہ دعا طبع دارم زانکہ من بندہ گنہ گارم“

واقعات ششم : رسید ہرکارہ در دکن خبر رسانیدن نانہا جیو از ہزمت چھنکو و غازی الدین خان و روانہ شدن بہاؤ جی و سواس راؤ بمقابلہ شاہ درانی ۔

واقعات ہفتم : برآمدن مرہٹہ از لنکر و جنگ کردن شاہ درانی و کشتہ شدن بہاؤ و سواس راؤ و فتح یافتن شاہ درانی ۔

”واقعات ثنا“ شاہی ہند کا پہلا معلوم رزم نامہ ہے جس میں تفصیل سے تیسری جنگ پانی پت کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ ملہار راؤ ہند کا صوبیدار تھا لیکن ٹانا فرلوپس نے اس کے بجائے چھنکو راؤ کو ہند کا صوبیدار مقرر کر دیا ۔ ملہار راؤ ہند سے واقف تھا اور ہندو مسلمان دونوں میں مقبول تھا ۔ چھنکو راؤ بد فطرت تھا ۔ ٹانا نے اسے ع ”بہت بد ہے یہ طفلِ ناکردہ کار“ کہا ہے ۔

چھنکو راؤ نے آنے ہی دلی پر حملہ کر دیا ۔ اس وقت عہد الملک غازی الدین خان وزیر تھا اور مغلیہ سلطنت کمزور تھی ۔ اس نے صلاح کر لی اور طے پایا کہ شمشیر و خلعت کے ساتھ پنجاب کی دیوانی چھنکو راؤ کو دے دی جائے ۔ پنجاب کی دیوانی کی سند پا کر چھنکو راؤ پنجاب کی طرف روانہ ہو گیا ۔ نجیب الدولہ نے جب مرہٹوں کے آنے کی خبر سنی تو اس نے بھی چھنکو راؤ سے صلاح کر لی اور طے کیا کہ غازی الدین خان کو نکال کر بخشی گری نجیب الدولہ کو دلوائی جائے ۔ باغیت کے قریب جب چھنکو راؤ نے اودھ پر حملہ کرنے کا منصوبہ بنایا تو نجیب الدولہ وہاں سے چلا گیا اور سکرताल کے مقام پر مرہٹوں سے جنگ میں پسپا ہوا ۔ شکست کے بعد اس نے احمد شاہ ابدالی کو ہندوستان پر حملہ کرنے کی دعوت دی لیکن ابدالی نے موسمِ یوسات کے بعد آنے کے لیے کہا ۔ ادھر غازی الدین خان کو جب یہ معلوم ہوا تو اس نے بھی رُز و جواہر کے ساتھ ابدالی کو پیغام بھیجا کہ آپ کے آنے کی ضرورت اس لیے نہیں ہے کہ یہاں مرہٹے فوج اور سرداروں کے ساتھ دلدناتے پھر رہے ہیں ۔ احمد شاہ ابدالی نے اس بات کا سخت جواب بھیجوا یا ۔ عہد الملک غازی الدین خان نے بادشاہ سے کہا کہ اگر آپ باہر نکل کر ابدالی سے جنگ کریں تو ہم اسے شکست دے دیں گے ۔ بادشاہ نے جواب دیا کہ ہمارے پاس نہ فوج ہے نہ روپیہ ۔ ہم کیسے جنگ کر سکتے ہیں ۔ ٹانا نے اس بات کو مثنوی میں جس طرح بیان کیا ہے اس سے مغلیہ سلطنت کے نہاں خانوں کی تصویر سامنے آتی ہے :

چھپا کچھ نہیں تجھ سون اے نور چشم
لگہ کر تو ہی کچھ بھی ہے خیل و حشم
نہ ماہی مراتب نہ جھنڈا نشان
رہے نہ مرے ہاتھ گجنال بان
نہ نوبت تقارے ، نہ کرنائیاں
نہ جھانچھیں نظریں ، نہ سرائیاں
نہ خربیں رہیں اب نہ گھوڑنالیان
نہ ریزو نہ لچھر نہ چھوچھکتیاں
نہیں ساتھ میرے رسالے بلی
نہ الا شامی اور نہیب کالی
نہ احدى رہے ، نا رہے گرزدار
نہ ساتھی رہے وہ مغل پنج بزار
نہ فراش ہیں ، اور نہیں خیمہ گاہ
نہیں ساتھ مردانہ جنگی سپاہ
نہ لشکر کہیں اب نہ اردو بزار
نہ بقتال ، صراف ، نہ یلدار
نہ آمد کہن کی نہ گنجینہ پر
رہے نہ مرے ساتھ صندوق زر
ایسے طالع میرے پھنسے پایہ گل
ہوئے سنگ سون سنگ بھی سنگ دل
جواہر گئے اپنی پھر کیاں کون
چلے موق دربانے عتبان کون
رہا نہ مرے ساتھ کچھ ساز سون
بہ دو گوش و بینی کہاں جا سکوں
سہ مغلی سون گئی روٹھ گھسروں
چھتر تخت کیا لیے میں سر پر دھروں
اگر مرضی ہے تیری اب خواہ غواہ
پڑوں باہر اب چھوڑ آرام گاہ
خلق دیکھ میری بلند افسری
کریں گے بہت ریش خندی تری

کریں گے ابھی میں یہ سب قیل قال
وزیر نے کیا بادشاہ کا یہ حال

بادشاہ نے یہ کہہ کر انکار کر دیا لیکن غازی الدین خان عہد الملک کو
مرہٹوں کے ساتھ مل کر احمد شاہ ابدالی سے جنگ کرنے کا اختیار دے دیا۔
عہد الملک دہلی سے شاہدرہ آیا۔ وہاں سے فرخ نگر ڈیرہ کیا۔ نجیب خان نے
شجاع الدولہ سے مدد مانگی۔ شجاع الدولہ نے مرہٹوں کو صلاح کا پیغام بھیجا
اور جھنگو راؤ کو اس بات پر راضی کر لیا کہ وہ لاہور کی طرف روانہ ہو جائے
تاکہ وہیں احمد شاہ ابدالی کا مقابلہ کر سکے۔ جیسے ہی احمد شاہ ابدالی نے
اتک پار کیا مرہٹوں سے اس کا مقابلہ ہوا جس میں مرہٹوں کو شکست ہوئی۔
ادھر بادشاہ کو احمد شاہ ابدالی کے آنے کی خبر ملی تو وہ یہ سوچ کر خوش
ہوا کہ اب غازی الدین خان سے اسے نجات مل جائے گی۔ غازی الدین خان نے،
جو اس خبر سے پریشان تھا، بادشاہ سے کہا کہ پہلے روہیلوں کا قلع قمع
کر دیا جائے تاکہ پھر مرہٹوں کو ساتھ لے کر ابدالی کا مقابلہ کیا جا سکے
لیکن بادشاہ نے کہا:

مری بات تحقیق جانو تمہیں شہنشاہ سوں لڑنے کی طاقت نہیں
اکیلا کوئی فوج کروں موڑتا کہیں یک چتا بھاڑ کون پھوڑتا

غازی الدین خان نے بادشاہ کا یہ جواب سنا تو طے کیا کہ اب اس کاٹنے
ہی کو راستے سے ہٹا دینا مناسب ہے۔ ایک دن اس نے بادشاہ کو بتایا کہ
خراسان سے دو خدا رسیدہ فقیر آئے ہیں۔ ان سے چل کر دعا کے لیے کہیے کہ
کسی طرح احمد شاہ ابدالی کی بلا ٹل جائے۔ بادشاہ جو مزاجاً فقیر پرست
تھا، راضی ہو گیا۔ نہا دھو کر وضو کیا اور کوئلہ پہنچا۔ فقیروں نے بادشاہ
کا استقبال کیا اور ذرا سی دیر بعد خنجر سے ہلاک کر کے اسے فصیل سے باہر
پھینک دیا۔ اس کے بعد غازی الدین خان نے جہاندار شاہ کے ہوتے کو
شاہ جہان ثانی کے لقب سے تخت پر بٹھا دیا اور خود دہلی سے سکرتال آ گیا۔
راؤ جھنگو نے اس کی پیشوائی کی۔ ادھر سے ابدالیوں کی فوج بھی آ گئی۔
زبردست مقابلہ ہوا اور مرہٹوں کو پھر شکست کا سہہ دیکھنا پڑا۔ غازی الدین
خان نے مرہٹوں کو دلی چلنے کا بشورہ دیا۔ ان کا تعاقب کرتے ہوئے احمد
شاہ ابدالی کی فوج بھی دلی پہنچ گئی اور شہر میں گھس کر وہ قتل عام کیا کہ
اہل دہلی نادر شاہ کو بھول گئے۔ احمد شاہ ابدالی کو خبر ملی کہ اب جھنگو
اور ملہار راؤ نے نارتول میں ڈیرہ ڈالا ہے۔ وہ وہاں پہنچا اور اس جنگ میں بھی

مرہٹوں کو شکست ہوئی۔ پیشوا کو جب معلوم ہوا کہ جھنگو راؤ کو شکست
ہو گئی ہے اور وزیر نے بادشاہ کو قتل کرا دیا ہے تو وہ رنج و غم کے ساتھ
طیش میں آ گیا اور اپنے بیانی بھاؤ کو، اپنے فرزند پیشوا ویسواس راؤ کے
ساتھ، مقابلے کے لیے روانہ کیا۔ غازی الدین خان نے شاہ جہان ثانی کو قید
کر دیا اور عالی گہر کو تخت پر بٹھا دیا۔ مرہٹوں نے گنج پورہ پہنچ کر
ابراہیم خان گاردی کے توپ خانے سے قطب شاہ حمید خان کو ہلاک کر دیا
اور ایک سردار نجاب خان کو گرفتار کر لیا۔ احمد شاہ ابدالی نے یہ خبر سنی
تو غم و غصہ کے ساتھ دریائے جمنا کو پار کیا۔ ادھر بھاؤ، ویسواس راؤ اور
ابراہیم خان گاردی نے طے کیا کہ فوج کو ایک بڑا لشکر بنا کر گھیرا جائے اور
توپ خانے کی مار دی جائے۔ یہ لشکر پانی بت اور گوبانہ کے درمیان بنایا گیا۔
کئی روز تک دونوں طرف سے گولہ باری ہوتی رہی۔ چونکہ مرہٹے لشکر کے اندر
محصور ہو گئے تھے اس لیے کچھ روز بعد رسد بند ہو گئی، آدمی اور جانور بھوکوں
مرنے لگے اور یہ حالت ہو گئی:

دیکھیں خواب میں لقمہ دینا کوئی جو جاگے تو ہے مشت خاکی ہوئی
سنبھ خواب کون تب بہت رووے اس حسرت ستیں جان کو کھوونے
ہوئے کتنے بے آب و دانہ فنا تڑپنے پڑے جو رہے ما لقا
کہا لوگوں نے بھاؤ بھائی ستیں نہیں طاقت اب بے نوائی ستیں
اگر مرنا ہے تو نکل کر مرو نہیں کوچ کر شہر دہلی چلو

مرہٹے لشکر سے باہر آئے، زبردست رن پڑا، مرہٹوں کو شکست ہوئی اور
دو لاکھ آدمی مارے گئے۔ احمد شاہ ابدالی نے سجدہ شکر ادا کیا اور ملک کا
انتظام کر کے ولایت واپس چلا گیا۔

یہ ہے ان واقعات کا خلاصہ جو 'وقائع ثناء' میں بیان کیے گئے ہیں۔ ادبی
لحاظ سے اس کی زبان روزمرہ کی عام زبان ہے۔ اس میں موضوع کے پھیلاؤ کے
باوجود عربی و فارسی کے اندق و مشکل الفاظ استعمال نہیں ہوئے ہیں۔ معلوم
ہوتا ہے کہ مصنف اس واقعے سے شدت سے متاثر ہے اسی لیے اس کے بیان میں
جوش و روانی ہے۔ اس رزم ناسے کے اظہار بیان میں ایک ایسا آہنگ ہے کہ
ہر اثر انداز سے محفل میں بڑھ کر سنایا جا سکتا ہے۔ ساری مشنوی کا آہنگ اور
لہجہ موضوع سے مناسبت رکھتا ہے۔ 'وقائع ثناء' میں چونکہ برعظیم کی ایک
تاریخ ساز جنگ کو بیان کیا گیا ہے اس لیے اس کے مزاج پر ہندوستانی غالب
ہے۔ چیزوں کے نام، آلات جنگ اور ساز و سامان کے وہی نام دیے گئے ہیں جو

اس وقت مروج و عام تھے۔ پوری مثنوی کے اسلوب پر اردو پن حاوی ہے۔
 ثنا نے جہاں رزم کے نقشے بنائے ہیں اور ان کے بیان پر توجہ دی ہے وہاں رزم
 کا نقشہ بھی سلیقے سے جایا ہے۔ راؤ جھنکو نے پنجاب فتح کر لیا ہے اور اس
 فتح کی خوشی میں جشن منایا جا رہا ہے۔ اس کا اظہار ثنا یوں کرتے ہیں :

کی خاطر جمع ملک کے کام سوں
 کہا میرے خاصے مصاحب ہلا
 ہلا اب جو بھی مطرب دکھنی
 کوئی لے گا لہجہ رباب ارغنون
 کوئی دف، دو تارہ، کوئی چلترنگ
 ہوا راستہ سب چلیں کتنی
 گولہ او شانہ کر خوب موئے سیاہ
 رکھا فرق نازک بسر با شکوہ
 پن سر اوہر سور اور موری
 پن بالیاں اور ٹیکا سجا
 ایسا زیب رخ گوشوارہ ہوا
 سجا بازوبند اور جہانگیریاں
 لگایا پشانی میں غاڑہ شتاب
 کھنچا آنکھوں میں سرمہ دلہالہ دار
 رکھا خال مشکین زخمدان پر
 کیا سرخ ہاتھوں کو مہندی رجا
 پن زر و زیور جھمک کر چلیں

اس مثنوی کی زبان اپنے دور کی نمائندہ زبان ہے۔ اس میں اظہار کی
 رچاوت بھی ہے اور شاعرانہ حسن بیان بھی۔ وہ الفاظ جیسے کون، او،
 ستیں، سوں، کدھیں، تہیں وغیرہ آج متروک ہو گئے ہیں لیکن اس زمانے میں یہ
 معیاری اور نکمالی زبان کا حصہ تھے۔ ”وقائع ثنا“ اس دور کی ایک قابل ذکر
 مثنوی ہے جس سے ایک طرف اس بات کا پتا چلتا ہے کہ اردو میں وسیع موضوعات
 کو بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی تھی اور دوسری طرف اس کا ایک ادبی
 معیار بھی مقرر ہو گیا تھا اسی لیے سوا دو سو سال بعد آج بھی اس مثنوی سے
 لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے۔ ”وقائع ثنا“ اردو زبان کے گئے چنے چند رزم ناموں

میں اپنی ساخت، واقعات کی ترتیب اور انداز بیان کی وجہ سے اس دور کی
 ایک قابل ذکر تصنیف ہے۔

اس دور کے ادب کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو ادب نے
 نہ صرف اس دور کی زندگی کی ترجمانی کی ہے بلکہ اس کی روح کے نہاں خاتوں
 کو بھی آئینہ دکھایا ہے۔ یہی کام اس دور میں جعفر زبلی نے انجام دیا۔

حواشی

- ۱۔ تاریخ ادب اردو (جلد اول) : ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۳۴۱، مجلس ترقی
 ادب لاہور ۱۹۷۵ ع۔
- ۲۔ جنگ نامہ، عالم علی خان : غضنفر حسین، مرتبہ مولوی عبدالحق، انجمن ترقی
 اردو اورنگ آباد ۱۹۳۲ ع۔
- ۳۔ لیٹر مغلز : ولیم ارون، ص ۳۹ - ۶۰، مرتبہ جادو ناتھ سرکار، یونیورسٹی
 پکس لاہور۔



طنز و ہجو کی روایت : جعفر زلی

شمال میں سترھویں صدی کے آخر اور اٹھارویں صدی کے شروع کا چلا بھرپور شاعر مرزا محمد جعفر ہے جو اپنی روایت کا خود ہی خالق ہے اور خود ہی خاتم۔ جعفر نے طنز و ہجو سے اپنے دور کے روح و مزاج کی ایسی ترجمانی کی کہ پورے تین سو سال کا عرصہ گزر جانے کے باوجود اس کا نام آج بھی زندہ ہے۔ مرزا محمد جعفر نے، جو عرف عام میں جعفر زلی (۱۱۲۵ھ/۱۷۱۲ع) کے نام سے موسوم ہے، جب شاعری شروع کی تو مغلیہ تہذیب کی اکائی، بظاہر ثابت و سالم نظر آنے کے باوجود، اندر سے ٹوٹ رہی تھی۔ انسانیت اور محبت و خلوص کے رشتے بوسیدہ ہو رہے تھے۔ شر، فساد اور بغاوت کے بادل گھبرے کھڑے تھے۔ عدل و اعتدال معاشرے سے رخصت ہو رہا تھا۔ شمشیر و سناں، اور طاؤس و رباب کے درمیان توازن ختم ہو رہا تھا۔ بیرونی طاقتیں برعظیم کے ساحلوں پر قدم جما رہی تھیں اور شاہی سرحدوں پر موقع کی خاک میں تھیں۔ معاشرتی رشتے بکھر رہے تھے اور صلاحیت بھٹے کپڑوں پیدل چل رہی تھی اور سکری و عیاری، خدام کی جمعیت کے ساتھ، پالکی میں سوار معاشرے میں اہمیت حاصل کر رہی تھی۔ تہذیب کے اس موڑ پر انسان کے تین روئے ہو سکتے ہیں۔ ایک یہ کہ وہ بھی اسی رنگ میں رنگ جائے اور خارش زدہ کتے کو سنہری جھول کے ساتھ حمل کے گدے پر بٹھائے رکھے اور ”کامیاب“ زندگی بسر کرنے کے لیے منفی قوتوں، بد معاشیوں اور بے ایمانیوں کو ذریعہ نجات بنائے۔ دوسرا رویہ یہ ہو سکتا ہے کہ ان پرائیوں کو برا سمجھ کر ترکہ تعلق کا رویہ اختیار کر لے۔ تیسرا یہ ہو سکتا ہے کہ ان قوتوں کا مقابلہ کرے اور سچائی کا علم بلند رکھے۔ شاہ ولی اللہ نے اس دور میں بھی رویہ اختیار کیا۔ جعفر بھی اسی تیسرے روئے کا انسان ہے جو اس دور میں معاشرے اور اس کے بگڑے ہوئے افراد کو کاٹنے، بھنبھوڑنے، زخمی کرنے اور انہیں ان کی اصل

شکل دکھانے کا کام کر رہا ہے۔ جعفر نے معاشرے سے سمجھوتا نہیں کیا بلکہ طنز و ہجو کی تلوار سے اس معاشرے کے رویوں پر، اس کی سکریوں، عیاریوں اور منافقتوں پر گہرا وار کیا۔ ایک ایسے دور میں ہجو، بزل اور طنز ہی وہ ذریعہ ہے جس سے منافقت کے چہرے سے نقاب اٹھا کر معاشرے کو آئینہ دکھایا جا سکتا ہے۔

جعفر کے حالات زندگی کسی تذکرے یا تصنیف میں نہیں ملتے۔ نکات الشعرا، مخزن نکات، چمستان شعرا، تذکرہ شورش، تذکرہ میر حسن اور مجموعہ نغز وغیرہ میں جو حالات درج ہیں وہ بہت مختصر ہیں اور ان سے صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ جعفر، جعفر زلی کے نام سے مشہور تھا۔ نادرہ زمان اور اعجوبہ دوران تھا، زبان گزیدہ رکھتا تھا۔^۱ قائم نے لکھا ہے کہ ”سخن وری کی بنیاد زیادہ تر بزل پر تھی، اس بنا پر وہ زلی کہلانے لگا تھا اور اسی باعث اس کے کلام نے عوام میں مقبولیت حاصل کر لی تھی۔“^۲ شفیق اورنگ آبادی نے لکھا ہے کہ ”منہ بھٹ اور شوخ مزاج آدمی تھا۔۔۔ اس کے اشعار مشہور عالم اور محتاج تحریر نہیں ہیں۔ مضامین صاف اور روزمرہ کے مطابق ہوتے تھے۔ محمد اعظم بادشاہ کا قول تھا کہ اگر جعفر زلی نہ کہتا تو ملک الشعرا کا درجہ پاتا۔ یقیناً اس کے روزمرہ کا انداز جداگانہ طرز رکھتا ہے۔۔۔ اس کے وقائع اور رقعات مشہور آفاق ہیں۔“^۳ شورش نے لکھا ہے ”ساکن شاہ جہاں آباد۔۔۔ اپنا ثانی نہیں رکھتا تھا۔ استعداد درست رکھتا تھا۔ اس فن میں اپنے وقت کا کامل ہو گیا تھا۔“^۴ فرخ سیر کا سکھ لکھنے پر ”بادشاہ کا مزاج ابرہم ہوا۔ ان کو چشت بھجوا دیا۔“^۵ مجموعہ نغز میں لکھا ہے کہ ”جعفر زلی سادات نارتول میں سے تھا، طبع رسا رکھتا تھا۔“^۶ روز روشن میں لکھا ہے کہ ”مردے مزاج و بزل و ذی علم و موزوں طبع از نواح دہلی بود۔“ صرف یہ حالات ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نارتول کا رہنے والا تھا اور دہلی میں مدت سے سکونت رکھتا تھا۔ ذی علم و موزوں طبع تھا۔ اپنے فن میں نادرہ زمان تھا اور اس کا کلام عالمگیر و مشہور تھا۔ زلی نہ کہتا تو ملک الشعرا ہوتا۔ اس کا طرز علیحدہ و منفرد ہے۔ اس نے نظم اور نثر دونوں میں اپنے جوہر کا کمال دکھایا ہے۔ انیسویں صدی کے آخر میں ”زر جعفری“^۸ کے نام سے جو کتاب شائع ہوئی تھی اس میں جعفر کے کلیات کو سامنے رکھ کر محض قصہ کہانیوں کے خالی پیچ لڑائے گئے ہیں۔ جعفر کا پورا نام محمد جعفر تھا۔ وہ میر نہیں میرزا تھے جیسا کہ اس مشنوی سے ظاہر ہوتا ہے جو جعفر نے ”کنعنائی میرزا جعفر“

کے نام سے اپنی بیوی کی ہجو میں لکھی تھی ۔
مرزا ہد جعفر خود کو بھی جعفر زلی کے نام سے موسوم کرتے ہیں جیسا کہ
اکثر اشعار اور رقعاتِ نثر سے معلوم ہوتا ہے :

کشتی جعفر زلی در بہنور افتادہ است
ڈبکوں ڈبکوں می کند از یک توجہ پار کن
غریب ، عاجز مسکین زلی ام جعفر
ہزار شکر کہ زور و نہ زبرہ دارم من

(ایات نامہ بے بہرہ داری)
”مفلس پکرنگ جعفر زلی آنکہ چند دام از پرگنہ کفر آباد حال اسلام آباد در
چراگہ فدوی تنخواہ بود ۔“ (عرضداشت)

محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ”اورنگ زیب کی تخت نشینی اور میر جعفر
کی ولادت ایک ہی سال کے واقعے ہیں ۔“ ۹۴ لیکن اس کا کوئی ثبوت ہم نہیں پہنچایا ۔
مرزا جعفر کے دور کا تعین کرنے کے لیے ہماری نظر ”کلیات جعفر زلی“ ۱۰ کے
اس قطعے پر پڑتی ہے :

میان دانش آمد ، بہ ہندوستان چو زاغ زیاں کار در بوستان
من اورا بہ غیرے چہ نسبت کنم کجا سر کجا کاند اے دوستان

”سرو آزاد“ میں آزاد بلگرامی نے لکھا ہے کہ دانش کا نام میر رضی بن
ابو تراب رضوی مشہدی تھا ۔ شاہ جہاں کے عہد میں اپنے والد کے ساتھ
ہندوستان آیا اور ۱۰۶۵/۵۵-۱۶۵۴ع میں شاہ جہاں کے دربار میں قصیدہ پیش
کر کے دو ہزار روپے صلہ پایا ۔ کچھ عرصے بعد شاہزادہ دارا شکوہ کا ملازم
ہو گیا اور شاہزادہ ایک شعر من کر اتنا خوش ہوا کہ ایک لاکھ روپیہ مرحمت
فرمایا ۔ دانش شاہزادہ ہد شجاع کے ساتھ بنگالہ میں بھی رہا ۔ وہاں سے خیدرآباد
دکن چلا گیا اور عبداللہ قطب شاہ سے وابستہ ہو گیا ۔ ۱۰۷۲/۶۲-۱۶۶۱ع میں
عبداللہ قطب شاہ نے اسے اپنا نائب الزیارت مقرر کر کے روضہ رضویہ کی زیارت
کے لیے روانہ کیا ۔ ۱۰۷۶/۶۶-۱۶۶۵ع میں وفات پائی ۔ ۱۱ ان حالات سے اندازہ
ہوتا ہے کہ جعفر کا یہ قطعہ ۱۰۶۵ اور ۱۰۷۲/۶۵-۱۶۶۲ (۱۶۵۴ اور ۱۶۶۲ع) کے
درمیان لکھا گیا ہوگا اور اس وقت وہ جوان ہوگا ۔ اورنگ زیب کی تخت نشینی
۱۰۶۸/۵۱-۱۶۵۸ع کا واقعہ ہے اس لیے یہ کہنا کہ جعفر کی پیدائش اور اورنگ زیب
کی تخت نشینی ایک ہی سال کے واقعے ہیں کسی طرح صحیح نہیں ہے ۔
جعفر کے دور حیات کا تعین چند اور قطعات وغیرہ سے بھی ہوتا ہے ۔

”کلیات جعفر زلی“ میں ”تاریخ امجد خانی“ کے عنوان سے چار مصرعوں کا یہ
قطعہ ملتا ہے :

چو امجد خانی آمد بسوعلی را کہ ہست از شوم طبعی سخت مدرک
بتاریخ خطاب خانی او بگوش دل خرد گفتا ”چفل سگ“
چفل سگ سے ۱۱۱۳ ہجری پرآمد ہوتے ہیں ۔

کلیات میں ایک سجع ، اورنگ زیب کے تیسرے بیٹے اعظم شاہ کی مدح
میں بھی ملتا ہے :

نگین سلیمان کہ تابندہ بود ہمیں اسم اعظم پرو کنندہ بود
اورنگ زیب عالمگیر کی وفات پر بھی اس نے ایک قطعہ تاریخ وفات لکھا :

شاہ اورنگ زیب عالمگیر بود قدسی سرشت از لیلی
گفت تاریخ رحلتش جعفر بادشاہ بہشت از لیلی

آخری مصرع سے ۱۱۱۸/۵۱-۱۷۰۷ع پرآمد ہوتے ہیں :

کلیات میں ہجو بہادر شاہ کے نام سے بھی ایک قطعہ ملتا ہے :

اے شاہ زناں تاج شہان بر سر تو یاجوج و ماجوج بود لشکر تو
آثار قیامت ز جہنم آشکار دجال توئی و خان خانان خیر تو

ایک اور نظم ”کاندو نامہ“ میں یہ شعر ملتا ہے :

بادشاہی ہے بہادر شاہ کی بن بنا کر کند سروا کھیلے

بہادر شاہ کی بادشاہی ۱۱۱۸ سے ۱۱۲۴ ۵۱۷۰-۱۷۰۷ (۱۷۰۷ سے ۱۷۱۲ع) تک
رہی ۔ کلیات میں خان جہاں بہادر کوکناش کی ایک ہجو ملتی ہے ۔ یہ ایک
عالمگیری سردار تھا جس نے ۱۱۰۹/۱۲-۱۶۹۷-۹۸ع میں وفات پائی ۔ کلیات
میں ”ہجو شاکر خاں قوج دار“ کے نام سے ایک نظم ملتی ہے ۔ نواب شاکر خاں
کو اورنگ زیب نے ۱۱۱۰/۹۹-۱۶۹۸ع میں حکومت شاہ جہاں آباد سے
سرفراز کیا تھا اور پیدل نے چند فقرات تاریخ لکھ کر نواب کی خدمت میں بھیجے
تھے جن سے ۱۱۱۰ ہجری پرآمد ہوتے ہیں ۔ ۱۳ کلیات میں روح اللہ خاں کا ذکر بھی
آتا ہے جن کا سال وفات ۱۱۰۳/۹۲-۱۶۹۱ع ہے ۱۴ فرخ میر نے تخت پور
پیشوئے ہی ، میر جملہ کے مشورے پر ، مخالف گروہ کے بہت سے لوگوں کو قتل
کرادیا تھا جن میں سعد اللہ خاں ، ہدایت کیش ، سیدی قاسم ، شاہ قدرت اللہ
الہ آبادی اور ذوالفقار خاں امیرالامراء شامل تھے ۔ ذوالفقار خاں کے دیوان
سبھا چند کی زبان گھوا دی تھی ۔ جہاندار شاہ کے بڑے بیٹے عزالدین کو ،

محمد اعظم شاہ کے بیٹے والا تبار کو اور اپنے چھوٹے بھائی ہمایوں بخت کو ، جس کی عمر دس سال تھی ، الدعا کرا دیا تھا ۔ کچھ عرصے بعد شادمان خواص اور جعفر زلی کو بھی نئی بادشاہت کی تضحیک پر قتل کرا دیا ۔ ۱۵۰ زیادہ تر لوگ تسنہ کشی سے ہلاک کرائے گئے ۔ ۱۶۰ اس سے سارے شہر میں غم و غصہ اور خوف و ہراس پھیل گیا ۔ جعفر زلی بھی اس قتل عام کا عینی شاہد تھا ۔ فرخ میں کے نام کا سکہ جب مسکوک ہوا تو اس پر یہ شعر لکھا گیا :

سکہ زد از فضل حق بر سیم و زر بادشاہ بھر و بر قترخ سیر ۱۷۰
جعفر زلی نے اس کے جواب میں یہ ”سکتہ“ لکھ کر اپنے غم و غصہ کا اظہار کیا :

سکتہ زد بر گندم و موٹھ و مٹر بادشاہے تسنہ کش قترخ سیر

یہ شعر جیسے ہی جعفر زلی کے منہ سے نکلا لوگوں کے جذبات کا ترجمان بن کر مشہور ہو گیا ۔ بادشاہ کو خبر پہنچی تو اسے بھی قتل کرا دیا ۔ ایک بیاض ۱۸۰ میں جعفر زلی کی یہ تاریخ وفات ملتی ہے :

چو جعفر زلی تیر خاک شد

خرد گفت ”خس کم جہاں پاک شد“

لیکن اس سے ۱۱۰۶ھ/۹۵-۱۶۹۷ع برآمد ہوتے ہیں اور محولہ بالا شواہد کی روشنی میں یہ تاریخ ہرگز صحیح نہیں ہو سکتی ۔ ایک اور بیاض ۱۹۰ میں یہ قطعہ تاریخ وفات ملتا ہے :

چھوٹے سب با وفا جیوں کے ساتھی لگی تن من میں اب ویتاک کی آگ

”حویلی“ چھوڑ ، یو بولا زلی ”اندھیری گور میں لٹکن لگے پاک“

(۱۱۸۹ - ۶۳ = ۱۱۲۵ھ)

چوتھے مصرعے سے ۱۱۸۹ھ نکلتے ہیں ۔ اس میں سے حویلی کے ۶۳ نکالنے سے سنہ وفات ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ع برآمد ہوتے ہیں ۔ شورش نے لکھا ہے کہ عہد فرخ سیر میں ایک شعر کہنے پر قتل کرا دیا گیا تھا ، ۲۰ جعفر نے لمبی عمر پائی ۔ ایک قطعے میں خود اپنی عمر ۶۰ سال بتاتی ہے :

جعفر بہ لہو و لعب جہاں عمر باخند

یک دم بہ فکر توشہ عقبی نہ ساخت

در عمر شصت سال دو زن کردہ ہالے

ہست این مثل قدیم کہ یک گز دو فاختہ

ان حوالوں سے جعفر زلی کے دور کا کسی حد تک تعین ہو جاتا ہے کہ وہ شاہ جہان کے آخری دور میں جوان تھا ۔ شاعری کرتا تھا اور فرخ سیر کے دور میں ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ع میں قتل ہوا ۔

مرزا محمد جعفر زلی ذہین ، طباع ، تیز مزاج ، حاضر جواب اور اکڑفوں والے انسان تھے ۔ زبان میں ایسی کاٹ کہ جس پر چل گئی ٹکڑے ٹکڑے کر دیا ۔ قادر الکلام ایسا کہ جس بات کو جس طرح چاہا ادا کر دیا ۔ قوت اختراع ایسی کہ اظہار بیان کے لیے بے شمار نئے الفاظ و قراکیب وضع کر ڈالیں ۔ بیدل کے دوست و معاصر بندرین داس خوش گو نے لکھا ہے کہ :

ایک رات جعفر زلی ، جو اپنے دور کا ہجو نگار اور فحش گو تھا ، ان (بیدل) کی تعریف میں ایک مثنوی کہہ کر لایا ۔ ابھی یہ پہلا مصرع ہی ”چہ فیضی چہ عرفی بہ پیش تو ہوش“ پڑھا تھا کہ (بیدل نے) فرمایا ”آپ نے بڑا کرم کیا کہ تشریف لائے ۔ ہم فقیر بیدل ہیں ۔ ہمیں یہ حق نہیں پہنچتا کہ ایسی حکایات سنیں جو استادوں کے حق میں کہی جائیں ۔ جیب سے دو اشرفیاں نکال کر اپنے مداح کو عنایت کیں اور خاموش ہو گئے ۔ حاضرین مجلس نے بشمول فقیر خوش گو ہرچند گزارش کی کہ اگر آپ اجازت دیں تو وہ اس کا مصرع ثانی پڑھے جس سے پتا چلے کہ لفظ ہوش کا قافیہ اس نے کیا نظم کیا ہے مگر قبول نہ کیا گیا ۔“ ۲۱۰

میر حسن نے لکھا ہے کہ ایک روز بیدل کے ہاں گئے ۔ میرزا شعر گوئی میں سہمک تھے ۔ متوجہ نہ ہوئے ۔ مرزا جعفر نے پوچھا کہ صاحب و قبلہ کون سا مصرع فرمایا ہے ۔ بیدل نے کہا :

ع لالہ بر سینہ داغ چوں دارد

جعفر نے کہا اس میں قائل کی کیا بات ہے اور برجستہ یہ مصرع پڑھا :

ع چونکہ مہر زبر کون دارد ۲۲۰

شفیق نے لکھا ہے کہ یہ ایک سجع ”محمد اشرف“ نام کے کسی شخص کے لیے لکھا :

ع محمد اشرف پیغمبران است

محمد اشرف نے توجہ نہ دی ۔ جعفر نے دل برداشتہ ہو کر یہ مصرع کہا :

ع نہ این اشرف کہ مردود زمان است ۲۳

فخر النساء بیگم خان جہاں بہادر کی بیٹی تھیں ۔ جعفر نے مدحیہ اشعار لکھ کر بھیجے ۔ نواب زاندی نے دیوان کو حکم دیا کہ مرزا جعفر کو تہی

روپے دے دے جائیں۔ دیوان کی لیت میں فتور آ گیا اور ۳۰ کے بجائے پانچ روپے تھا دے۔ جعفر کو پتا چلا تو فتح خاں کی بھجور اور نضر النساء بیگم کی مدد میں یہ قطعہ لکھا :

جو میں نے مدح یکم کی بنائی لکھی اور جانے کر میں پڑھ سنائی
زہے دھرماتما کا شکر بیٹی سخی دانا بہادر کی ہے بیٹی
زعصمت مریم و بلقیس ثانی خدا کے تاؤں کی عاشق دیوانی
دلانے لیں لیکن پانچ لکھے الہی فتح خاں کی کانچ لکھے
جعفر دکن میں شہزادہ کام بخش کے سواروں میں شامل تھے اور مورچل کی خدمت پر مامور تھے۔ جعفر اس خدمت سے تنگ آ گئے اور بادشاہزادے سے عرض کی لیکن شنوائی نہ ہوئی۔ ایک نظم لکھی اور نوکری چھوڑ دی :

برخس و خاشاک اسر نوکری نزد خرد بہتر ازیں نوکری
جعفر ازیں کنچ کھسی مورچل شرم حضوری مکن اور چھوڑ چل
نوکری چھوڑ کر شہزادہ کام بخش کی بھجور لکھی :

زہے شاعر والا گہر کام بخش کہ غشتی بز کرد و بچی و بخش
گدہ گز یک دست پھیلانے کر دیا ٹھیل ڈلو کو پھلانے کر
فضولی مکن جعفر اکٹوں خموش کہ حق پردہ پوش است حق پردہ پوش

نوکری چھوڑنے کے بعد مالی حالت خراب ہو گئی اور جعفر کو اس بھجور کے بعد وہاں سے بھاگنا پڑا جس کا اظہار ایک نظم ”حسب خود گفتہ شد“ میں کیا ہے۔ یہ نظم جعفر کی بہترین نظموں میں شمار کی جا سکتی ہے۔ چند شعر دیکھئے :

در یکسی افتادی ہا درد و غم آبادی
مقلس شدی و در بدر کہہ جعفر اب کیسی بنی
از بھجور آن سلطان خود کردی پریشان جان خود
واماندہ ہے بال و پر کہہ جعفر اب کیسی بنی
آن دیدن شہزادہ کون، آن ساقی و آن یادہ کون
کردی خطا خود سر بسر کہہ جعفر اب کیسی بنی
مرہون خار و خس شدی، بخون ہر ناکس شدی
گشتی چون سنگ رہ گزر کہہ جعفر اب کیسی بنی
دل کون ٹھکانے لاؤ اب کر صبر مت پھٹاؤ اب
ہرگز مگو بارہ دگر کہہ جعفر اب کیسی بنی

از لفظ بے معنی خود از حرف لایعنی خود
محتاج از ہر خشک و تر کہہ جعفر اب کیسی بنی

جعفر کو اب تک صرف ہزال و زلیٰ سمجھ کر نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔ کسی نے تاریخی، تہذیبی و لسانی زاویے سے جعفر کے کلام کا اندازہ نہیں لگایا۔ وہ ایک منفرد شاعر ہے جس کے کلام سے نہ صرف اس دور کے حالات و عوامل کا پتا چلتا ہے بلکہ معاشرتی و تہذیبی گراؤ اور سیاسی و اخلاقی زوال کے بنیادی اسباب کا بھی پتا چلتا ہے۔ جعفر نے غزل کو اپنے اظہار کا ذریعہ نہیں بنایا بلکہ اپنے مخصوص مزاج کی تندی و تیزی، راست بازی و حق گوئی کے باعث بے باکی کے ساتھ ایسی نظمیں لکھیں جن کے احاطہ اثر میں سارا معاشرہ آ گیا۔ اس دور میں جعفر زلیٰ ہی ایک ایسا شاعر ہے جس کے ہاں اپنے دور کی بھرپور ترجمانی ہوئی ہے۔ اس کے کلام سے اس دور کی روح کی تصویر اتاری جا سکتی ہے۔ اورنگ زیب کا پورا دور اس کی نظموں کے سامنے گزرا تھا۔ اس نے اس کا عروج بھی دیکھا تھا اور ڈھلنے سورج کے سائے کو بھی اور اورنگ زیب کی وفات کے بعد اس انتشار کو بھی جس نے اس عظیم سلطنت اور صدیوں پرانی جمی جانی تہذیب کی بنیادوں کو تیز آندھی کی طرح ہلا کر رکھ دیا تھا۔ اس کا کلام شالی ہند میں لسانی ارتقا کی پہلی کڑی اور تہذیبی و تاریخی اعتبار سے ایک دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔

سچائی جعفر کی سب سے بڑی خوبی ہے :

ع کہٹ کہوٹ میرے سخن میں نہیں

اس سچائی کے اظہار میں جہاں وہ دوسروں کو نہیں بخشتا وہاں خود کو بھی معاف نہیں کرتا۔ اس سچائی کا اظہار اس کی ساری شاعری اور نثر میں ہوتا ہے :

جعفر زلیٰ از لب تو جوت بہتر است

در آب داری سخت موت بہتر است

در حق ہند گان خدا آنچہ گفتہ ای

لاحول می کم کہ ز تو بھوت بہتر است

ایک جگہ وہ اس بات کا اظہار کرتا ہے کہ یہ عجیب زمانہ آیا ہے جہاں سنجیدگی بے معنی ہو گئی ہے اور ہرزہ گوئی محبوب بن گئی ہے :

مرا عجیب ز تقاضائے وقت می آید

کہ ہرزہ گوئی عزیز و مظہر و منصور (دراختلاف زمانہ)

اس دور میں جہاں پرزہ گوئی عزیز و مظهر و منصور ہو گئی ہو، جعفر کی آواز ایک ایسے انسان کی آواز ہے جو اپنی آنکھوں سے معاشرے کی گرتی دیواروں کو دیکھ کر غم و غصہ میں زور زور سے قہقہے لگا رہا ہے۔ وہ اس لیے ہنس رہا ہے کہ آپ کو رلائے۔ وہ اس لیے چبختا اور چنگھاڑتا ہے کہ معاشرے کے بھرے گالوں تک اس کی آواز پہنچ سکے۔ ایک ایسے معاشرے میں جہاں لوگ اندھے اور بھرے ہو گئے ہوں، جہاں سنجیدگی فکر مفقود ہو گئی ہو، ہجو و طنز اور زلل سے بہتر اظہار کا اور کیا ذریعہ ہو سکتا ہے؟ وہ معاشرے کو آئینہ دکھا رہا ہے اور اس لیے جو بات اس کے منہ سے نکلتی ہے، کوٹھوں چڑھ جاتی ہے اور سب کی زبان بن جاتی ہے۔ بحیثیت مجموعی اس کی شاعری سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ زوال پذیر معاشرے کے ڈھیر پر کھڑا ہنس رہا ہے۔ اس کی ہنسی غموں کی اس انتہا سے پیدا ہوئی ہے جہاں انسان ہر چیز سے بے نیاز ہو کر ہنستا ہے۔ اس کی ہنسی اور اس کا طنز اپنے اندر اتنی کڑواہٹ رکھتا ہے کہ آدمی کے لیے اس کا نگلنا دشوار ہو جاتا ہے۔ جعفر کو احساس ہے کہ قدریں بدل گئی ہیں۔ نیکی و خیر، بہادری و شجاعت کی جگہ شر، بزدلی اور سازش نے لے لی ہے۔ ہر شخص بغیر محنت کے وہ سب کچھ حاصل کر لینا چاہتا ہے جس سے زندگی عیش و عشرت میں بسر کی جا سکے۔ کوئی اخلاقی جرم ایسا نہیں ہے جس کا آرٹکاب اس معاشرے میں نہ ہو رہا ہو۔ شرنا رذیل ہو گئے ہیں۔ بادشاہ طوائفوں کے ساتھ دادر عیش دے رہے ہیں۔ شراب اور طاؤس و رباب نے قدر اول کا درجہ حاصل کر لیا ہے اور وہ توازن ختم ہو گیا ہے جو ایک صحت مند معاشرہ محنت اور عیش کے درمیان قائم رکھتا ہے۔ جعفر کی ہجو، اس کا طنز و قہقہہ بے بسی کی اس انتہا سے پیدا ہوتا ہے جہاں انسان ہر چیز سے بے نیاز ہو کر گالیاں بکتے لگتا ہے، ہنسنے لگتا ہے یا بالکل خاموش ہو جاتا ہے۔ اسی لیے اس کی شاعری میں زہر بھرا طنز اور اتنی کڑواہٹ ہے کہ معاشرے کے لیے اس کا نگلنا دشوار ہو جاتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس نے زوال پذیر معاشرے کو ننگا کر دیا ہے جہاں مربوط تہذیبی رشتے اس لیے بکھر رہے ہیں کہ حاکم و حکمران منی قدروں کے حاکم میں ایک ساتھ نہاتے ہوئے تہذیب کے خاتمے کے بندوبست میں مصروف ہیں۔ اس صورت حال میں جعفر گرتی دیواروں کے ملے ہر کھڑا طنز و ہجو کے تیر برسا رہا ہے۔ اہتدال و پستی کے اس دور میں ایک بے باک، سچے انسان کے لیے اپنی زبان پر قابو رکھنا مشکل ہوتا ہے۔ ایسے میں معاشرے کا پردہ اسی انداز سے فاش کیا جا سکتا ہے :

ع کچھ جعفر پورکھ میانا عجیب یہ دور آیا ہے
جعفر اپنی ہجو گوئی کا بھی یہی جواز پیش کرتا ہے :

نہ این ہجو از راہ حرص و ہواست دل آزاد را ہجو کردنت رواست
جس معاشرے نے ذہن کے دریچے اس طرح بند کر لیے ہوں کہ ان کی کنڈیاں بھی زنگ آلودہ ہو چکی ہوں، وہاں سنجیدہ و روایتی انداز کے بجائے، چیر دینے والی آواز ہی سے ”عقل مندوں“ کی حاکتوں کا راز فاش کیا جا سکتا تھا۔ غزل کے ذریعے یہ کام انجام نہیں دیا جا سکتا تھا۔ اس تخلیقی عمل کو بروئے کار لانے کے لیے ضروری تھا کہ ایسی زبان استعمال کی جائے جس میں شور بھی ہو، متوجہ کرنے والی قوت بھی اور ساتھ ساتھ اثر انگیزی بھی تاکہ سچی بات کا کانٹا سننے والے کے ضمیر میں اس طرح کھٹکے کہ اس کی نیند حرام ہو جائے، جس میں تلوار جیسی کاٹ ہو، زہر میں بھیجے ہوئے تیر کا سا اثر ہو اور منہ پھیر دینے والا ایسا طالعہ ہو کہ ریاکاری کا آئینہ زبان کے پتھر سے ٹکرا کر چکنا چور ہو جائے۔ مردہ احساس کو دوبارہ زندہ کرنے اور منی عمل سے مثبت عمل کی طرف لانے کے لیے یہی طریقہ کار ہو سکتا تھا۔ مرزا جعفر زللی نے اس دور میں اپنی شاعری سے یہی کام انجام دیا ہے۔

جعفر کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ تہذیب کا وہ عمل جو امیر خسرو کے دور میں زندہ نایابی اور ترقی پسند تھا، اب مردہ ہو کر بکھرا چاہتا ہے۔ اب وہ تہذیب ایک دوسری تہذیب میں جذب ہو رہی ہے۔ غالب تہذیب مغلوب ہو کر دیسی تہذیب میں اپنا سر چھپا رہی ہے اور چاروں طرف چھائے ہوئے گرد و غبار میں ایک نیا چہرہ دھندلا دھندلا لیکن صاف نظر آ رہا ہے۔ ایک نئی زبان اپنا راستہ بنا رہی ہے۔ اس زبان سے جو جعفر نے استعمال کی ہے، یوں محسوس ہوتا ہے کہ فارسی کی آواز دب رہی ہے اور نئی زبان کی آواز ابھر رہی ہے۔ جعفر کی شاعری نے اس انسانی عمل کو تہذیبی سطح پر دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس نے فارسی و اردو کے پیوند سے ان دونوں زبانوں کی صلاحیتوں کو جس طرح استعمال کیا ہے اس میں ایک زوال پذیر کلچر نڈھال ہو کر عوام کے کلچر اور زبان کا سہارا لے رہا ہے۔ جب دو کلچر ایک دوسرے سے قریب آتے ہیں تو قوی کلچر کمزور کلچر پر رفتہ رفتہ غالب آ جاتا ہے۔ امیر خسرو کی شاعری میں ہم دیکھتے ہیں کہ دو کلچر مل کر ایک شکل ضرور بنا رہے ہیں لیکن اس پر مسلمانوں کا متحرک کلچر اور طرز احساس غالب ہے اور دیسی تہذیب کے اجزا، قوت ہم پہنچانے کے باوجود، مواد کا کام کر رہے ہیں۔

موسیقی کی دھنیں ، راگ راگنیاں ، ساز ، لباس ، کھانے ، رہن سہن کے طریقے ، رسم و رواج ، باغات اور نہریں سب پر یہی طرز احساس حاوی ہے ۔ یہ تہذیبی عمل جو امیر خسرو کے ہاں پھیلتا بڑھتا نظر آتا ہے جعفر زلی کے ہاں اس کا متضاد رخ سامنے آتا ہے ۔ امیر خسرو کے دور کا کلچر طلوع آفتاب کا منظر پیش کرتا ہے اور جعفر کا دور غروب آفتاب کا منظر پیش کرتا ہے ۔ اس دور میں وہ کلچر مغلوب ہو کر دوسرے کلچر میں جذب ہو کر ایک تیسرے کلچر کے خد و خال ابھار رہا ہے ۔ یہ تیسرا کلچر اردو زبان کا کلچر تھا جس میں فارسی کلچر کے زندہ عناصر بھی شامل تھے اور دیسی عناصر کی بنیادیں اور روح بھی ۔ یہ اس کلچر کی نشان دہی کر رہا ہے جس میں برعظیم کا قومی کلچر بننے کی صلاحیت تھی ۔ جعفر کے زبان و بیان کو دیکھیے ۔ اس کے انداز بیان میں ، لفظوں کی ترتیب و انتخاب میں ، مرکبات اور بندشوں میں ، فعل و مشتقات فعل میں دیسی اثر چھایا ہوا ہے ۔ وہی الفاظ لطف دے رہے ہیں جو اس تیسرے کلچر کی ترجمانی کر رہے ہیں ۔ امیر خسرو دیسی کو دیسی سے ملا کر جو کچھ بنا رہے ہیں اس پر فارسی طرز احساس غالب ہے ۔ انجیل کی 'بکٹ کھاٹی' میں جہاں فارسی آ رہی ہے وہاں اظہار میں روانی پیدا ہو رہی ہے اور جہاں مصرع اردو میں ہے وہاں اکھڑا اکھڑا پن محسوس ہوتا ہے ۔ جعفر کے ہاں دیسی لفظوں میں قوت اور زندگی کی لپک محسوس ہوتی ہے اور فارسی الفاظ پھیکے پھیکے ، اترے اترے سے معلوم ہوتے ہیں ۔ جعفر کا ایک شعر ہے :

تریوزہ و خربوزہ نرسد گر ترا بدست

یک سبز پھانک کھیرہ بالہ غنیمت است

پہلے مصرع میں تریوزہ و خربوزہ کی اہمیت مسلم ہے لیکن اس شعر کا سارا مزا "یک سبز پھانک کھیرہ بالہ" سے پیدا ہو رہا ہے ۔ دوسرے مصرعے کی تہذیب پہلے مصرع کی تہذیب پر غالب ہے ۔ ایک اور شعر دیکھیے :

زہ شاہ شاہان کہ روز و غا نہ ہلد نہ جب نہ ہلد زجا

یہاں فارسی زبان اور تہذیب ہندوی مزاج میں ڈھل کر نیا روپ دھار رہی ہے ۔ پہلا مصرع روایتی سا معلوم ہوتا ہے لیکن دوسرا مصرع ، جس میں فارسی انداز پر ہلنا سے ہلد اور ٹلنا سے ٹلد بنا یا گیا ہے ، انہیں دو نئے لفظوں سے پُر اثر اور پُر لطف بنا گیا ہے ۔ ہلد اور ٹلد فارسی و ہندی مزاجوں کے وصل سے تیسرے کلچر کی نشاندہی کر رہے ہیں ۔ اورنگ زیب کے مرنے کے بعد اس عظیم سلطنت

میں جو کچھ ہوا جعفر اسے یوں بیان کرتا ہے :

صدائے توپ و بندوق است بر مسو بسر اسباب و صندوق است بر سو
جھٹا جھٹ و پھٹا پھٹ است بر سو کٹاکٹ و لٹاکٹ است بر سو
چر جا مار مار و دھاڑ دھاڑ است اوچھل چال و تیر خنجر کٹار است
جعفر فارسی زبان میں نظم لکھ رہا ہے لیکن ہندوی زبان کا اثر فارسی پر غالب آ رہا ہے ۔ اس کے کلام میں یہی رنگ اور یہی اثر نمایاں ہے ۔ امیر خسرو تہذیب کے ایک موڑ پر اور جعفر زلی تہذیب کے دوسرے موڑ پر کھڑے ہیں ۔ آگے چل کر اکبر الہ آبادی تہذیب کے ایک اور موڑ پر کھڑے نظر آتے ہیں ۔ اکبر الہ آبادی تک آنے آنے اردو زبان سارے برعظیم کی زبان بن چکی تھی جسے ہندو ، مسلمان ، سکھ ، عیسائی ، پارسی ، انگریز سب استعمال کر رہے تھے لیکن اب اس پر باہر سے آنے والی ایک نئی زبان اور اس کا کلچر اثر انداز ہو رہا ہے ۔ اکبر الہ آبادی بظاہر انگریزی لفظوں اور تہذیبی علامتوں مثلاً ڈاسن کا چوٹا ، پائیز ، ٹی ، لیوینڈ ، کالج ، مس ، ہسکی وغیرہ الفاظ طرز و فنن کے طور پر استعمال کر رہے تھے لیکن یہاں ان کی وہی حیثیت ہے جو جعفر کی فارسی میں ہندوی لفظوں کی تھی ۔ جیسے جعفر کی شاعری سے پتا چلتا ہے کہ فارسی زبان و تہذیب پر دیسی زبان و تہذیب غالب آ رہی ہے اسی طرح اکبر الہ آبادی کے ہاں دیسی تہذیب پر مغربی تہذیب غالب آتی دکھائی دیتی ہے ۔ اکبر کی شاعری میں انگریزی الفاظ ویسے ہی شعر کی اثر انگریزی میں اضافہ کر رہے ہیں جیسے جعفر کے ہاں ہلد و ٹلد ، لٹکنڈ و ٹٹکنڈہ اثر پیدا کر رہے ہیں ۔ جیسے اکبر کی شاعری کا مبالغہ آج حقیقت بن کر ہماری نظروں کے سامنے ہے اسی طرح جعفر زلی کا مبالغہ اسی صدی میں بہت جلد حقیقت بن کر سامنے آ جاتا ہے ۔ کسی تہذیب کی روح کا مطالعہ اس کے ادب کے ذریعے کیا جا سکتا ہے اور جعفر کی شاعری اس اعتبار سے بھی غیر معمولی اہمیت رکھتی ہے ۔

جعفر کی شاعری کو چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ۔ ایک حصہ اس شاعری پر مشتمل ہے جس میں بے ثباتی دہر ، جوانی اور بڑھاپا ، احساس فنا ، عبرت اور اخلاقی اقدار کو موضوع معن بنایا گیا ہے ۔ اس نوع کی شاعری میں رب پرست ، بے ثباتی دہر ، در صفت تنزل حسن و جویں گفتہ ، کاڑ نامہ دریان ضعیفی ، در صفت پیری گفتہ وغیرہ نظمیں شامل ہیں ۔ ان نظموں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ جعفر کو جوانی کے چلے جانے کا شدید احساس ہے اور یہ احساس بھی ہے کہ ہر چیز فنا ہو جائے گی ، صرف اہل ساقہ جاہیں گے ، اسی

لیے کل کی فکر کرنی چاہیے۔ ”ربِ یسّر“ میں طوطی سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ اس ”پنجرہ تن“ سے محبت کرنا بے کار ہے۔ اس میں نہ تو رہے گا اور نہ یہ پنجرہ۔ اس شاعری سے گہری منجیدگی اور ذہنی فکرمندی کا احساس ہوتا ہے۔ احساس فنا کا بھی موضوع بار بار آتا ہے۔ ”بے ثباتی دہر“ کی ردیف ”کہ آخر خاک ہو جانا“ نظم کی فضا میں تاسف، عبرت اور موت کے احساس کو اجاگر کرتی ہے:

اگر غافل سو تو ہووے ، لحد میں رات دن رووے
ہلک بھر نیند کیوں سووے کہ آخر خاک ہو جانا
جنوں کے لاکھ تھے گھوڑے ، سدا زربفت کے جوڑے
اونہوں کو موت نے توڑے کہ آخر خاک ہو جانا
ہزاروں شہر کے راجا ، جنو مکھ چاند ہے لاجا
نثارہ موت کا باجہا ، کہ آخر خساک ہو جانا

”کاڑ نامہ دریان ضعیفی“ کا موضوع بھی یہی ہے۔ دیوار کو کاٹ لگ گیا ہے جس سے آثار کو خطرہ پیدا ہو گیا ہے ، اینٹیں پرانی ہو کر گھس گئی ہیں ، مٹی گرنے لگی ہے۔ اس صورت حال کو دیکھ کر شاعر خود سے پوچھتا ہے کہ اب کیا کرنا چاہیے اور اس بات کو وہ طرح طرح سے بیان کرتا ہے :

بوقت ہوا ہے جھرجھرا لاگا نکلنے کھوجرا
کیا مستان کسہار کون کہہ جعفر اب کیا کیجیے
جوین چلا ہے روس کر گھر بار سارا موس کر
پوچھا نہیں سنگار کون کہہ جعفر اب کیا کیجیے
یہ پھول تو جھڑ جائے گا کھل کر بہت پھٹائے گا
تکتے سجن گل عذار کون کہہ جعفر اب کیا کیجیے
مرکب تو تیرا لنگ ہے کوئی نہ تیرے سنگ ہے
کیوں کر چلو گے یار کون کہہ جعفر اب کیا کیجیے

اثر انگیزی جعفر کی ایک ایسی خصوصیت ہے جو ہر رنگ سخن میں یکساں طور پر نظر آتی ہے اسی لیے اس کی شاعری بحیثیت مجموعی ہمیں متاثر کرتی ہے۔

دوسرا حصہ وہ ہے جس سے اس دور کے حالات و واقعات پر روشنی پڑتی ہے۔ یہاں وہ بے خوف و خطر اپنی بات کو سچائی کے ساتھ بیان کر دیتا ہے۔ اظہار میں تعش و غیر تعش الفاظ ساتھ ساتھ استعمال ہوتے ہیں۔ بنیادی اہمیت

اس سچائی سے جو بیان کی جا رہی ہے۔ رنڈیاں ، لولہ اور پیچڑے سارے معاشرے پر چھائے ہوئے ہیں اور سارا معاشرہ انہی بازیوں میں مصروف ہے۔ جعفر دیکھتا ہے تو کہتا ہے :

رواج باہا و ہو ہو در چمن بسیار وقار لولی و پیچڑہ بھر کچا موفور

ساری قدریں زیر و زبر ہیں۔ شریف زادے پریشان حال اور حرام زادے خوش حال ہیں۔ فقیہ تنگے پاؤں پھر رہے ہیں اور چار جام بدست ہیں۔ علی نقی اور محمد شریف سرگرداں ہیں۔ جمہ و فیروز کروفر سے زندگی بسر کر رہے ہیں۔ باپ اور بیٹے کا رشتہ کمزور ہو گیا ہے۔ عورتوں میں بے حیائی ، شہوت پرستی اور جسم فروشی عام ہو گئی ہے۔ صدق و عبت اور سہر و وفا جیسی قدریں ختم ہو گئی ہیں۔ علم و ادب ناقدری کا شکار ہے۔ ظلم کے خلاف آواز اٹھانے والا کوئی نہیں ہے۔ بھائیوں میں وفاداری نہیں رہی۔ سچائی ختم ہو گئی ہے۔ سارا معاشرہ جھوٹ میں مبتلا ہے۔ جو مکار ہے وہ کامگار ہے۔ خوشامدی زر و جواہر رکھتے ہیں اور حق گو ذلیل و خوار ہیں۔ اس صورت حال کو جعفر نے اپنی دو نظموں ”در اختلاف زمانہ“ اور ”دور نامہ گوید“ میں اثر انگیزی کے ساتھ بیان کر کے معاشرے کی جینی جاگتی تصویر اتاری ہے :

گیا اخلاص عالم سے عجب یہ دور آیا ہے
ڈرے سب خلق ظالم سے عجب یہ دور آیا ہے
نہ یاروں میں رہی یاری نہ بھائیوں میں وفاداری
محبت اٹھ گئی ساری ، عجب یہ دور آیا ہے
نہ بولے راستی کوئی ، عمر سب جھوٹ میں کھوئی
اتاری شرم کی لوثی ، عجب یہ دور آیا ہے
بہت سے مکر جو جانے ، اوسے کو سب کوئی مانے
کھرا کھوٹا نہ پہچانے ، عجب یہ دور آیا ہے
چغل کرتے پھریں چغلی ، بوکل کرتے پھریں بھکلی
دغل کرتے پھریں دغلی ، عجب یہ دور آیا ہے
خوشامد سب کریں زر کی ، چہ بیگانہ چہ باگھر کی
ملاوے بات سب ہر کی ، عجب یہ دور آیا ہے
سپاہی حق نہیں پاویں ، نٹ اٹھ اٹھ چوکیاں جاویں
قرض لیے لیے سبھی گھاویں ، عجب یہ دور آیا ہے

خصم کو جو رو اٹھ مارے ، گریباں باپ کا بھاڑے
 زلوں سے مرد بھی ہارے ، عجب یہ دور آیا ہے
 بہت لڑکے پھریں کوئی کہ دہلی ڈھونڈتے سونی
 مراویں کون بے دونی ، عجب یہ دور آیا ہے

ایک اور نظم ”دستور العمل و نصیحت نامہ موافق زمانہ میگوید“ میں جعفر ایک اچھی اور ایک بری بات کا مقابلہ کرتا ہے۔ اس نظم سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں گھڑ کے اندر اور گھر کے باہر کیا صورت تھی۔ عورتیں مردوں سے لڑتی تھیں ، سالے اپنی بہن کے ساتھ بہنوئی کے ہاں رہتے تھے ، داماد لالچی ہو گئے تھے ، بڑے بڑے جہیز مانگتے تھے۔ عورتیں عیش پرست ہو گئی تھیں۔ لچک اور مٹک عورتوں میں عام تھی۔ رائڈ آنکھوں میں کاجل اور ہاتھ میں سہندی لگاتی تھی۔ سوار ٹٹو کرائے پر لے کر فوج میں شریک ہوتے تھے ، قاضی خوئے بد میں بچاے ہو گئے تھے۔ دلبر سیم و زر کے لالچ میں مبتلا تھے۔ لوگ عام طور پر جھوٹ بولتے تھے۔ ایفائے عہد کا کوئی پاس نہیں تھا۔ سارا معاشرہ جھپک کا شکار اور اس پر نازاں تھا۔ باندیوں سے بچے پیدا ہوتے تھے۔ بیٹا بے فیض اور بھائی بیگانہ ہو گیا تھا۔ لنگوٹیا یار دولت کا یار تھا۔ قاضی شرع کا کسی کو ڈر نہیں تھا۔ دیانت دار عامل کا کوئی پرسان حال نہیں تھا۔ یہ سب باتیں کہہ کر وہ کہتا ہے :

جعفر زبان را بند کن باراستی پیوند کن
 دل خست را خورستند کن زیں شوہ را بگزار بہ

اورنگ زیب عالمگیر کے بارے میں جعفر نے مختلف انداز سے تین نظمیں اور ایک قطعہ تاریخ وفات لکھا ہے اور ان حالات پر روشنی ڈالی ہے جو عالمگیر کی زندگی میں اس کے بیٹوں نے اس کے لیے پیدا کر دیے تھے۔ ان تینوں نظموں — ”ظفر نامہ پادشاہ عالمگیر غازی“ ، ”عالمگیر اورنگ زیب گردی“ ، ”دو وفات اورنگ زیب عالمگیر پادشاہ غازی“ میں ”ظفر نامہ“ فتح دکن کے بارے میں ہے۔ دوسری نظم میں وفات اورنگ زیب کے بعد بیٹوں میں جنگ تخت نشینی کو موضوع بنایا ہے اور تیسری نظم میں اورنگ زیب کا مرثیہ لکھا ہے۔ اس کے کردار ، شجاعت و بہادری ، تدبیر و حکمت ، تقویٰ و پاک بازی کی تعریف کر کے اس صورت حال پر روشنی ڈالی ہے جس سے سارا ملک دو چار تھا۔ اورنگ زیب کے بیٹوں کے بارے میں جعفر کہتا ہے کہ چاروں ناخلف ہیں۔

اگر ایک بیٹا بھی باپ کے راستے پر چلتا تو شہنشاہ کا سکتہ چاند پر چلتا۔ ان نظموں میں جعفر نے جو کچھ محسوس کیا سچائی سے اسے بیان کر دیا۔ اس نے عالمگیر کے کسی بیٹے کو نہیں بخشا۔ معظم کامیاب ہو کر جب بہادر شاہ اول کے نام سے تخت پر بیٹھا ، اس وقت بھی اسے گمراہ کہہ کر سارے معاشرے کے جذبات کی ترجمانی کی۔ یہی وہ سچائی ہے جو آج بھی جعفر کی شاعری میں اثر و تاثیر کا رس گھول رہی ہے۔ وہ اورنگ زیب کو ملک و ملت کے لیے ایک اہم و ضروری شخصیت قرار دیتا ہے :

دریغ عدل و دین سے او دو نیم است عروس سلطنت بے او مقیم است
 کہاناب اب پائے ایسا شہنشاہ مکمل ، اکمل و کامل ، دل آگاہ
 یہ حصہ شاعری نہ صرف تاریخی لحاظ سے اہم ہے بلکہ اس دور کے مختلف رویوں کی ترجمانی بھی کرتا ہے۔ اس میں گہری سنجیدگی ، سچے جذبات کے ساتھ مل کر ایک ایسی تصویر ابھارتی ہے جس سے اس دور کا باطن اور زیر سطح بننے والی لہریں سامنے آ جاتی ہیں۔ یہاں فحش لفظ بھی فحش نہیں رہتا بلکہ ابلاغ کو آگے بڑھانے کا وسیلہ بن جاتا ہے۔

جعفر کی شاعری کا تیسرا حصہ ہجویات پر مشتمل ہے جس میں اس نے ظالم حاکموں ، جابر حکمرانوں ، بے ایمان وزیروں ، بزدل فوجیوں ، رشوت خور دیوان اور کوتوالوں کی ہول کھول کر ان کے ظلم و جبر ، فحلت شعاری ، منافقت و ریاکاری پر طنز و ہجو کے زہریلے تیر برسائے ہیں۔ وہ بے خوف و خطر پوری بے باکی سے اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ انہیں رسوا و ذلیل کرتا ہے اور ایسا لہجہ اور ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے کہ اس کی بات لوگوں کی زبان پر چڑھ جائے۔ اس حصہ شاعری میں بھی مزاح یا تفریح کے بجائے غصہ و بیزارگی اور گہرے خلوص کا احساس ہوتا ہے۔ وہ غصہ و بیزارگی میں گل چ کا استعمال اسی بے تکلفی سے کرتا ہے جس سے وہ دوسرے الفاظ اپنا مافی الضمیر اور اپنے اہلئے ہونے جذبات کے اظہار کے لیے کرتا ہے۔ اس کی ہجویات میں درد ، کرب اور گہرے دکھ کے ساتھ اس دور کی روح نظر آتی ہے جو مسخ ہو کر بے حوصلہ ہو گئی ہے۔ اس کے لہجے میں تندگی ہے ، اس کی زبان میں ٹھوکنے ، کاٹنے ، بھنبھونے اور کچوکے دینے کی قوت ہے۔ وہ اردو فارسی کو ایک ساتھ استعمال کرتا ہے جس سے اس کی شاعری میں ایک انوکھی دل کشی پیدا ہو گئی ہے۔ جعفر اپنی ہجویات میں لفظوں کی تہی ہوتی سلاخوں سے روح پر چر کے لگاتا ہے اور معاشرے کو ، حاکموں کو غیرت دلانے کے

لیے ان کے منہ پر تھوکتا ہے۔ اس نے اپنی شاعری سے اردو زبان کو ایک نئی توانائی دی ہے اور شاعری کا ایک مقصد بھی متعین کیا ہے۔ ایک ایسے دور میں جب خلوص بے معنی ہو چکا ہو، محبت، مروت، شرافت و لیلیٰ کی قدریں مردہ ہو چکی ہوں، اور بکر و فریب، لوٹ کھسوٹ، امر دہستی، زناہ پن، بے حیائی و اوباشی زندہ قدریں بن گئی ہوں، جعفر کی آواز ایک سچے انسان کی زندہ آواز بن کر ابھرتی ہے اور اپنی طرف بلاتی ہے۔ اس کی شاعری میں قمری و بلبل کی لہجہ سنجیاں نہیں ہیں۔ وہ خیال کے طوعا مینا نہیں اڑاتا بلکہ واقعاتی شاعری سے اپنے دور کی ترجمانی کرتا ہے۔ اس کی شاعری میں ایک ہنگامے، ایک شور، اکھاڑ پھھاڑ اور چلت پھرت کا احساس ہوتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بھیڑ میں، جہاں شور سے کان پڑی آواز سنائی نہیں دیتی، جعفر چیخ چیخ کر لوگوں کو اصل حقیقت سے روشناس کرا رہا ہے۔ ایسے میں اس سے صرف شائستہ و پاکیزہ روایتی زبان کی توقع رکھنا ایک بے جا مطالبہ ہے؟ کیا آپ بھیڑ میں صرف آپ جناب سے گفتگو کر کے لوگوں تک اپنی بات پہنچا سکتے ہیں۔ بھوسری نامہ، کند مراوا، ہجو خان جہاں بہادر مہم دکن را، ہجو کوتوال شہر، ہجو فتح خان، ہجو رائے راپاں، ہجو دھرم داس، ہجو دائم خان، ہجو شاکر خان فوج دار ظالم، ہجو چوکی نویس، ہجو سبھا چند دیوان، ہجو عصمت بیگم نواسی معور خان، ہجو رحمت بانو، ہجو مرزا خدا یار خان کوتوال دہلی وغیرہ اسی نوع کی نظمیں ہیں۔

جعفر کی شاعری کا چوتھا حصہ وہ ہے جس میں طنز، ظرافت میں چھپا ہوا ہے۔ یہاں وہ اپنی تکلیف پر خود بھی ہنستا ہے اور دوسروں کو بھی ہنساتا ہے۔ کٹھنڈائی میرزا جعفر، جوں نامہ اور چاروں قالنامے اسی ذیل میں آتے ہیں۔ وہ صورت حال جس پر ہنستا ہے یا تو حالات زمانہ کی پیدا کی ہوئی ہے یا پھر خود جعفر کی اپنی غلطی سے پیدا ہوئی ہے لیکن جیسے وہ دوسروں کو ان کی غلطی پر معاف نہیں کرتا، اسی طرح وہ خود کو بھی اپنی غلطی پر معاف نہیں کرتا۔ جعفر کو زبان پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اسے جس طرح چاہتا ہے اپنے تصرف میں لے آتا ہے۔ محاورات و ضرب الامثال کو اس طور پر بے ساختہ استعمال کرتا ہے کہ شعر میں جان پڑ جاتی ہے۔ جتنی ضرب الامثال اور محاورے اس کی نظم و نثر میں استعمال ہوئے ہیں اس دور میں کسی ایک شاعر یا ادیب کے ہاں مشکل سے ملیں گے۔

اس کے اسلوب کی ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ وہ لفظوں سے ایسی

آوازیں پیدا کرتا ہے جن سے ایک طرف جذبہ و خیال واضح ہو جاتا ہے اور دوسری طرف اس کی شاعری میں چلت پھرت کا احساس پیدا ہو جاتا ہے۔ اس عمل سے ایک فضا بنتی ہے اور طنز و ہجو کا گہرا اثر پیدا ہوتا ہے۔ اورنگ زیب کی بہادری، سردانگی اور ہامردی سے جم کر لڑنے کی صفت کو ان دو مصرعوں سے اس طرح ابھارتا ہے:

ز بے شاہ شاہاں کہ روز و غا نہ ہلڈ نہ چنبد نہ ٹلڈ زجا

اورنگ زیب کے بعد برعظیم میں جو صورت حال پیدا ہوئی اس کی تصویر ان آوازوں سے یوں اجاگر کرتا ہے:

صدائے توپ و صندوق است ہر سو ہر اسباب و صندوق است ہر سو
جھٹا جھٹ و پھٹا پھٹ است ہر سو کٹاکٹ و لٹاکٹ است ہر سو
ہر جا مارمار و دھاڑ دھاڑ است اوچھل چال و تبر خنجر کٹار است
دوا دو ہر طرف بھاچھڑ پڑی ہے جدھر دیکھوں تندر چاچڑ پڑی ہے
یہ چند مثالیں اور دیکھیے جن میں لفظی آوازوں سے معنی سمجھے بغیر مفہوم واضح ہو جاتا ہے:

چغل کرتے پھر میں چغلے، بھگل کرتے پھر میں بھگلے

دغل کرتے پھر میں دغلے، عجب یہ دور آیا ہے

(دور نامہ گوید)

توبہ ازین مسکن روز فراخ

روز و شب آوازہ بھس ہوں پٹاخ (در احوال نوگری)

ٹھکا ٹھکا ٹھکا است ہر حال او

پھٹا پھٹ پھٹ است ہر قال او (ہجو کوتوال شہر)

ع لٹکنڈہ و مٹکنڈہ ہر تار جو ہے سو (در ہند و نصیحت محبوب)

ع بوقت غچ غچا غچ غچہ تو (ہجو عصمت بیگم)

ع بڑی چنچل مٹک جھٹل اٹک چال (ہجو عصمت بیگم)

جعفر کی شاعری میں یہ سب لفظی آوازیں ابلاغ کو آگے بڑھاتی ہیں۔ اس عمل سے جعفر کا جذبہ و احساس، اس کا غصہ، قلب و ذہن کی کیفیات پڑھنے یا سننے والے تک آسانی سے پہنچ جاتی ہیں۔ وہ ایک ہاشمور فن کار ہے اور نہایت منجیدگی سے زبان کو استعمال کرتا ہے۔ ابلاغ کو مزید موثر بنانے کے لیے وہ موقع و محل کے مطابق نئے نئے نام تخلیق کرتا ہے۔ یہ کام شاعری میں کم اور نثر میں زیادہ کرتا ہے۔ ان ناموں سے ایک فضا بنتی ہے۔ اس شخصیت کی

تصویر ابھرتی ہے۔ طنز کی کلٹ اور مزاح کی چاشنی پیدا ہوتی ہے۔ جعفر کے کلیات میں ایسے ناموں کی خاصی بڑی تعداد ہے اور ان کی نوعیت یہ ہے: مرزا غچ غچ بیگ، بچھو بیگ، مرزا گنڈپھوڑ، لوٹ کھسوٹ خان روپلا، مردم آزار خان، قاضی رشوت طلب خان، تنگ ظرف خان، زمانہ ساز خان، خوشامد علی خان، فصل بٹور خان، لعنت قلی خان، نفس پرور خان، خصیہ خاتم، اچھل بانو، بھلکن النساء، گوہر چند وکیل، چوٹا لندن وکیل، راجہ پھوکم داس، پھٹکار چند، لالہ پشم نرائن، شاہ لکھٹو، اواب ذکر الدولہ، نواب کیر جنگ، حاجی ٹٹو وغیرہ۔ ان ناموں کو دیکھیے اور ان کی معنویت پر غور کیجیے تو یہ نام مفہوم کو۔ خیال کو اور شخصیت کی تصویر کو ابھار کر بات کو موثر بنانے کا کام انجام دیتے ہیں۔ وہ ہندوی الفاظ کو عربی فارسی الفاظ اور عربی فارسی الفاظ کو ہندوی الفاظ کے ساتھ ایسے گوندھتا ہے کہ وہ ایک جان ہو جاتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کئی زبانوں کی ثبوت سے وہ اردو زبان کی آبیاری کر رہا ہے۔

جعفر زئی نے اردو میں ہجویہ و طنزیہ شاعری کی بھرپور روایت قائم کی۔ نہ اس دور میں اس کا کوئی حریف تھا اور نہ آج ہے۔ اس کی ہجویہ شاعری کا مزاج شہر آشوب کا مزاج ہے۔ اس کے لہجے سے آئندہ دور میں لکھے جانے والے شہر آشوبوں کا لہجہ متعین ہوتا ہے۔ اس کے موضوعات اور زبان و بیان مقرر ہوتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

ہم نام کوں اسوار ہیں، روزگار میں یزار ہیں
یارو ہمیشہ خوار ہیں، یہ نوکری کا حظ ہے
نوکر فدائی خیان کے، محتاج آدھے انسان کے
تائین بے ایمان کے، یہ نوکری کا حظ ہے
دوئلے ٹٹو جھیلے ڈھ جن کی دسین گنڈ میں دیے
بازار کے بتیسے ہنسے، یہ نوکری کا حظ ہے
گھوڑا رہا بھوکا مددا در فاقہ شد میانہ گدا
بے کہے میرے خدا یہ نوکری کا حظ ہے

اور پھر ان اشعار کے لہجے، طرز ادا اور موضوع کا مقابلہ حاتم، سودا، ناجی، میر وغیرہ کے شہر آشوبوں سے کیجیے تو آپ اس اثر و ثنالت کو محسوس کر سکیں گے۔ اس کی شاعری میں اس کا اپنا دور بھرپور انداز سے موجود ہے۔

اس کے کلام میں رباعیاں، دوہرے اور قطعات بھی ہیں اور مثنویاں، نظمیں، نصیحت نامے، قائلانے، ظفر نامے اور ہجویں بھی ہیں لیکن ہر شعر پر اس کی شخصیت کی گہری چھاپ ہے۔ اس کی شاعری واقعاتی شاعری کی مثال ہے۔ جعفر سخن سچ خوب ہے جو ہر کہیں مرعوب ہے۔ وہ اپنی روایت خود بتاتا ہے اور خود ہی اس میں رنگ بھر کر مقبول عام بھی بنا دیتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ خود کو زئی اور اپنے دیوان کو ”زئی نامہ“ کہتا ہے۔ لیکن اس کی ہجویات میں، اس کی زئی میں، اس کی سنجیدہ شاعری میں ہر جگہ اخلاقی رنگ غالب ہے اور یہی جعفر کا بنیادی رنگ ہے۔

جعفر کی شخصیت کا اظہار یکساں طور پر شاعری میں بھی ہوا ہے اور نثر میں بھی۔ اس دور میں فارسی دفتری و سرکاری زبان تھی اور عرض داشتیں، رقعے، وقائع دربار وغیرہ اسی زبان میں لکھے جاتے تھے۔ جعفر نے طنزیہ، ہجویہ اور مزاحیہ نثر کے لیے اس نمونے استعمال کیے ہیں، اسی لیے اس کی ساری نثر فارسی میں ہے لیکن اس فارسی کو فارسی اس لیے نہیں کہا جا سکتا کہ بنیادی الفاظ، محاورات، کہاوتیں اور ضرب الامثال، کم و بیش سب کے سب، اردو کے استعمال کیے گئے ہیں۔ اس نثر کو پڑھتے ہوئے فارسی سے جی الجھتا ہے اور اردو زبان کے الفاظ گھٹی ہوئی فضا میں تازہ ہوا کے جھونکے معلوم ہوتے ہیں۔ جعفر کی نثر میں لسانی و تہذیبی سطح پر فارسی و اردو کے درمیان ایک کش مکش اور ایک اکھاڑ پھاڑ کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں فارسی عربی ترکی اور اردو کے گڈ بند ہونے سے ایک لسانی کھینچڑی سی پکتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور یہ صورت بنتی ہے:

”گھڑ گھڑاہٹ الرعد فی الکھرام“، ”موسلا دھار و ایل الکیچڑ
والبوچھاڑ“، ”اڑیل المارات و گڑبڑات الکھنڈرات“، ”اوٹھ اوٹھ
خدمت دس بیٹھ ہجرا“، ”برسا ہرسی“۔ ”بات بھولی بھالی“۔
”بھینٹ چھانٹ“۔

جعفر لفظوں کو اپنے مزاج کی مناسبت اور اشعار کی ضرورت کے لحاظ سے جس طرح چاہتا ہے استعمال کرتا ہے اور وہ ہاتھ باندھے اس کی خدمت کے لیے ہر دم آمادہ رہتے ہیں۔ اس استعمال سے اس کے نثری اسلوب کی یہ شکل بنتی ہے:

”گفتم نشیندہ کہ بخت اوڑ گئے اور بلندی رہ گئی۔ حالا کجا مطلب
راگ و کجا سہاگ و بھاگ۔ گفتم کہ نیکو گفتہ اند۔ بے درد قصائی

تو کیا جانے پیر پرائی - باساع ازیں نغمہ ہم پر آمدہ گفت اچھ کہ دلائی
بدہ ، گفتم ارے میرا تھا سو تیرا ہوا - از برائے خدا ٹک دیکھن دے -
گفتم گھڑاؤست - مردہ دوزخ جائے یا بہشت ، مجھے حلوہ مانڈے سے کام -
اپنے تین مجھے دے تو کھلاونی بھر بھر مال -“

اس نثر کو دیکھئے تو اس میں اردو ضرب الامثال اظہار کا بنیادی وسیلہ ہیں
اور فارسی کی حیثیت اس تہائی کی سی ہے جس میں یہ شیرینی رکھی گئی ہے -
جعفر زلی کی نثر کو پانچ عنوانات کے تحت تقسیم کیا جا سکتا ہے -

(۱) وقائع دربار معلیٰ (۲) عرضداشت (۳) رقعہ جات (۴) شرح (۵) وقائع چہرہ
”وقائع دربار معلیٰ“ میں جعفر نے شاہی روزنامے کا پیرایہ اختیار کیا ہے -
دربار جا ہوا ہے ، بادشاہ کے حضور میں مسائل و مقدمات پیش کیے جا رہے ہیں
اور بادشاہ سلامت مقدمہ سن کر جامع و مختصر حکم صادر فرما رہے ہیں اور یہ
حکم موقع و محل کے مطابق ، کسی اردو کہاوت یا ضرب المثل کی شکل میں
ہوتا ہے جس کا تعلق ان واقعات ، شکایات و مقدمات سے بھی ہوتا ہے اور ساتھ
ساتھ طنز و تمسخر بھی اس میں موجود ہوتا ہے - ”وقائع دربار معلیٰ“ کا طرز اور
انداز و لہجہ وہی ہے جو شاہی وقائع نویس کا ہوتا ہے - ان ”وقائع“ کی تعداد
کم و بیش ۱۷۵ ہے - ان میں سے چند وقائع ایسے ہیں جن سے دور عالمگیری پر
روشنی پڑتی ہے اور زیادہ تر ایسے ہیں جن سے محمد معظم بہادر شاہ اول کے زمانے
کے حالات و انتشار کا پتا چلتا ہے - ”وقائع دربار معلیٰ“ کی ابتدائی سطور ہی
میں جعفر نے واضح کر دیا ہے کہ یہ بہادر شاہ کے دور حکومت میں لکھے
گئے ہیں -

”وقائع دربار معلیٰ ، حضرت ظل سبحانی ، خلیفۃ الرحانی ، حاکم پناہ ،
غفلت دست گاہ ، بادشاہ بے ہوش ، محمد معظم شاہ بہادر ، اخبارات دربار
معلیٰ ، ڈھونگ ڈھانگ - - -“

سبب تالیف بیان کرتے ہوئے جعفر نے لکھا ہے کہ :

”بمرض رسید کہ مرزا جعفر زلی یکار نشستہ است - بالیف الفاظ
لا یعنی مشغول می باشد و واقع ہائے امثال بدایع جمع می سازد - حکم
شد بیٹھا بیباں پلڑے تولیے -“

اس کی شاعری کی طرح ”وقائع“ سے بھی جعفر کی ذہانت و طباعی ، جودت
و ذکاوت کا پتا چلتا ہے - چھوٹے چھوٹے واقعات کے بیان سے ایک طرف ظرافت

کا رنگ جایا گیا ہے اور ساتھ ساتھ حالات زمانہ پر طنز کے تیر برائے گئے ہیں -
اس دور میں یہ وقائع بہت مقبول ہوئے اور بہت سے ادیبوں اور شاعروں نے اسی
پیرائے میں ایسی عبارتیں لکھیں - جعفر کے انتقال کے برسوں بعد سعادت یار خان
رنگین نے ”اخبار رنگین“ میں بھی پیرایہ اختیار کیا ہے اور اپنے دور کے حالات
و واقعات کو بیان کیا ہے - جعفر نے اردو ضرب الامثال کو بڑی ہنرمندی سے
استعمال کیا ہے - خان جہاں نے اپنی صوبیداری کے زمانے میں اہل لاہور پر جو
ظلم و ستم ڈھایا وہ تاریخ کا حصہ ہے - اس پس منظر کو سامنے رکھتے ہوئے جعفر
کے ”وقائع“ کی یہ عبارت پڑھیے اور دیکھیے کہ ضرب المثل معنی و مفہوم کو
کتنی وسعت دے رہی ہے :

”ناظر صفًا صفًا التماس نمود کہ لاہور ارم ثانی است - صوبہ دار اپنی جا
خان جہاں بہادر مقرر شد - حکم شد :
باندر کے ہاتھ ناریل -“

اورنگ زیب عالمگیر نے اپنی بادشاہت کا زیادہ وقت نہایت دکن میں صرف کیا -
شاہی ہند میں بادشاہ کی مسلسل عدم موجودگی سے صورت حال خراب ہونے لگی
اور انتشار کا دھواں اندر ہی اندر گھٹنے لگا - جعفر نے اس بات کو کئی ”وقائع“
میں بیان کیا ہے :

(الف) ”کچل ییگ بانو عرض نمود کہ از مدت مدید قدم مبارک حضرت
در ملک دکن روز بروز بیشتر است - مبادا سلطان محمد خان اگر
باکسے دیگران بطرف ملک موروٹ بتازد و باخیال فاسدہ پردازد -
فرمودند : راجا چھوڑے نگری جھو بھاوے سو ہووے -“

(ب) ”عصمت پناہ بی چرخا چورٹی التماس نمود کہ حضرت در تسخیر
ملک چناں مشغول اند کہ از خرابی ہندوستان خبر ندارند - فرمودند :
اوکھلی میں سردینا ، دھمکوں سے کیا ڈرنا -“

(ج) ”روز آلت ییگم عرض نمود کہ بدولت شہنشاہی دکن بسیار دیدند -
حالا یہ ہندوستان مراجعت فرمانند - فرمودند :
ان نینوں کا یہی بسیکھ ، وہ بھی دیکھا یہ بھی دیکھ -“

وقائع میں جعفر نے تاریخ و وقت کا بھی التزام رکھا ہے لیکن بیان از راہ
مزاح کبھی وقت کو گز ، جریب ، بالشت سے ناپا جاتا ہے اور کبھی غمرہ ،
دھول ، مسکی ، جاہی سے جس کی یہ صورت بنتی ہے :

- لغایت یک گز دو توڑہ دور برآمدہ دیوان عام فرمودند ۔
- لغایت نیم نجرہ و چہار ہلک روز برآمدہ عدالت فرمودند ۔
- لغایت یک ہونہ و چہار چھینٹ روز برآمدہ غسل خانہ فرمودند ۔
- لغایت نیم سسکی روز برآمدہ غسل خانہ فرمودند ۔
- لغایت یک تولہ چہار ماشہ دور برآمدہ دیوان فرمودند ۔
- بتاریخ ۳۴ یوم النجمہائی یک ہچکی و پنج خمیازہ روز برآمدہ دیوان فرمودند ۔

یہ انداز سارے ”وقائع“ میں قائم رہتا ہے ۔ کچھ وقائع ایسے ہیں جن میں جعفر زئی نے اپنے بارے میں لکھا ہے :

(الف) ”بعض رسید کہ مرزا جعفر زئی از جمعا خاک روپ قرض گرتہ بود ، الحال پر چہ او میگوید ، بجان منت قبول می کند ۔ فرمودند : ”دبی بلی چوہوں پاس کان کتراوے“ ۔“

(ب) ”بعض رسید کہ دولت مندان بہ جعفر زئی متواتر عنایت و رعایت تابہ شکوہ نہ پردازد و ہجو ہیچ نگوید ۔ فرمودند : ”دھن سگ بہ لقمہ دوختہ بہ“ ۔“

(ج) ”بعض رسید کہ میر محمد جعفر مصنف زئی نامہ مدح الامرا گفتہ بود ۔ یک صد و پتجاہ روپیہ یافتہ است ۔ فرمودند : ”اوٹھ کے موٹہ زیر“ ۔“

اسی طرح تمام ”وقائع“ کے ساتھ ایک ضرب المثل انتہی ہے اور جعفر کی اثر میں یہ بڑی تعداد میں محفوظ ہو گئی ہیں ۔ اپنے سارے تمسخر و ہزل کے باوجود ان وقائع میں بھی اخلاقِ سطح پر جگہ موجود ہے ۔

یہی رنگِ نثر ”عرضداشت“ میں ملتا ہے ۔ یہاں پیرایہ بیان اس درخواست کا ہے جو کسی بادشاہ یا امیر کے حضور میں عرضِ مدعا کے لیے پیش کی جاتی ہے ۔ انہی عرضداشتوں میں سے ایک عرضداشت وہ ہے جس میں خانِ جہاں بہادر کی صوبہ داری کے دور میں لاہور و اہل لاہور پر جو کچھ بتی ایسے اپنے مخصوص طنزیہ و ہجوئیہ انداز میں بیان کیا ہے ۔ ایک عرضداشت میں مولیٰ مقدم ، موضع میتھی ، ہرگنہ ہالک ، سرکار سویا ، صوبہ سیم کی طرف سے ”داد خدایہ“ کی گئی ہے ۔ ایک عرضداشت میں اپنی مفلسی کا رونا رویا کیا ہے ۔ عرضداشت میں پیرایہ اظہار کی صورت یہ ہے :

”مفلس یک رنگ جعفر زئی آنکہ چند دام از ہرگنہ کفر آباد حال

اسلام آباد در چراگاہ فدوی تنخواہ بود ، بعضی کسان سرکار بدست او پر ’جس کی لائھی اس کی بھینس‘
شدند و ہمہ محصول او را غبن نمودہ چٹ ہضم کردند ۔ ازین سبب احوال فدوی ٹوٹروں گشتہ

ایک تو تھی اثیرن دوجے کھائی بھاگ
پر چند گھڑ گھڑاٹ نمودم بیش رفت نشد
میرا تھا سو تیرا ہوا برائے فدوی بہکن دے
لاچار شدہ ہزار کروفر اوٹھ چل نمودہ در جناب عالی رسیدم فرمودہ
بودند کہ پروانہ مع از تنخواہ عنایت خواہد شد ۔ تاحال بہادری کام
کگل صفا

دویدھا میں دوڑ گئے مایا ملی نہ رام
انچہ مبلغ شصت روپیہ عنایت شدہ بود جیسے
تھے توے پر ہونہ

قرض داران ہمہ دست بدست بردند تاہم مخلصی نشد
اودھار کا دیا سہائی کیے ، لونڈوں مار دیوانی کئے
از آمد و رفت فدوی را سرگردانی بسیار رودادہ
تیلی بیل کو گھڑی کوس پاس

جیسے ملے مل ، کوس کاس ، علی الخصوص در موسم کھینچ و کھانچ
کود کو لاج از حد زیادہ کشیدہ ہنوز
دوبی کا کتا گھر کا نہ گھاٹ کا

ہیات ہیات ہرچند پریشانی کشیدم دانہ مقصود از فیض تحیدم
بھرے سندر کھوکھا پاتھ

چو درین دھوم مالا کلام دارد امیدوار است تا کشتی جھکڑ جھول پلے
پار گردد ۔ الانتظار اند الموت :

بھوگ گئے بھوجن ملے جاڑا گئے قبائے
جوین گئے تریا ملے یہ تیخوں دیو بہائے
کشتی جعفر زئی در بھنور افتادہ است
ڈہکوں ڈہکوں می کند از یک توجہ پارکن

ایک عرض داشت میں اتنے ضرب الامثال استعمال ہوئے ہیں اور سارا مفہوم ،
سارا مدعا ، حالانکہ عرض داشت فارسی میں ہے ، انہی کی مدد سے بیان ہوا ہے ۔

یہاں بھی فارسی کی حیثیت محض اس کاغذ کی سی ہے جس پر یہ عرض داشت لکھی گئی ہے۔ ان ضرب الامثال کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اردو زبان کی جڑیں برعظیم کی مٹی میں کتنی گہری ہیں۔

”رقعہ جات“ میں طنز و مسخر کو خط کے پیرائے میں بیان کیا گیا ہے۔ یہاں بھی جعفر کا مخصوص مزاج اسی طرح جاری ہے جس طرح نثر کے اور حصوں میں۔ یہ رقعے بھی فارسی میں ہیں لیکن اردو کے الفاظ اور کہاوٹیں معنی کی کشتی اسی طرح کھینچے ہیں جس طرح وقائع اور عرض داشت میں۔ ایک رقعہ میر کریم اللہ کے نام ہے جو موسم برسات کی شکایت اور اس کے احوال میں لکھا گیا ہے۔ ایک رقعہ برائے شادی کنتخدانی لکھا گیا ہے۔ ایک رقعہ میں میر جعفر نے اپنے اور ملا ساہو کے مناقشے کا حال درج کیا ہے۔ وہ رقعہ جو میر کریم اللہ کے نام ہے اس میں جعفر خود کو بھی نہیں بخشا۔ یہ خصوصیت اس کی شاعری میں بھی نظر آتی ہے اور نثر میں بھی۔ سچائی اور بے باکی اس کا مزاج ہے اور اسی لیے اس کی بات سننے یا پڑھنے والے کے دل میں بیٹھ جاتی ہے۔ ہجو گو کے لیے غصے اور سچائی کا امتزاج ہی ہجو و طنز میں زندگی کا رس کہولتا ہے۔ یہ رقعہ دیکھئے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بیان کے سیلاب سے اظہار کا دریا چڑھ گیا ہے :

”الاناس فقیر حقیر جعفر زلی نکھٹو زمانہ چکنا چور، فقط حال بخت زبوں طالع نکوں توڑ توووں، کندہ مال کوکڑوں کوں، بستہ بول، غثرغوں یعنی مرزا جعفر جھڑک چوں آنکہ۔“

میر کریم اللہ مسکن بندہ من سلامت چوں نامہ گھڑ گھڑاٹ الرعد فی الکھرام و گھڑاٹ البرق فی القوام برسر رسید۔ دریں ہنگام گھٹا گھور دادر مور مسخر است۔ دریں موسم یولد باندہ موسلا دھار و ایل الکیچڑ و البوجھاڑ، اڑ ریل المارات و گھڑاٹ الکھنڈرات از ممبر برسا برسی فی الفج غچ یعنی شدت گچ کاج کوچہ ہا، چھچہ ہا آگیاں اکراہ می ورزد۔ چھٹھٹ چھٹھٹ مقبض الشوق کورق الشجار ارزد۔ اگر توجہ عالی شامل حال گردد، بندہ کوکدک پلتے پار گردد۔

کشتی جعفر زلی در پهنور افتساده است
ڈبکوں ڈبکوں می کند از یک توجہ پار کن“

”شرح“ کا مزاج بھی نثر کے اعتبار سے یہی ہے۔ اس میں جعفر نے پروانہ، تنخواہ اور لکاح نامہ وغیرہ کو اپنے مخصوص انداز میں لکھا ہے۔

”وقائع چہرہ“ میں جعفر نے مختلف شخصیتوں کے ”چہرے“ لکھے ہیں۔ یہاں بھی ہر ہر سطر پر اس کے مزاج و شخصیت کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔ ایک وقائع میں مہاراجہ سبھاچند پیش کار میر بخشی ذوالفقار خان کا چہرہ پیش کیا ہے۔ دوسرے میں دو غارہ بالو دختر میرزا ذوالفقار بیگ کا چہرہ لکھا ہے۔ تیسرے میں میرزا موسیٰ کے خد و خال واضح کیے ہیں۔ جعفر نے ذوالفقار خان کا ذکر شاعری و نثر دونوں میں برائی سے کیا ہے۔ وہ وہی میر بخشی ذوالفقار خان ہیں جنہیں فرخ سیر نے تسمہ کشی کے ذریعے قتل کرا دیا تھا اور ان کی لاش کو اوندھی کر کے ہاتھی کی دم سے بندھوا کر سارے شہر میں پھروایا تھا۔

جعفر نے نظم و نثر دونوں میں ہجو، طنز اور ہزل کی روایت قائم کر کے اسے اتنا آگے بڑھایا کہ وہ خود اس دبستان کا منفرد نمائندہ بن گیا۔ یہ روایت اس کے دور ہی میں نہیں بلکہ آنے والے دور میں بھی مقبول و قائم رہی۔ اس نے موضوعات، لہجے اور طرز بیان کے اعتبار سے اردو کی ہجو و شاعری کو بھی متاثر کیا ہے۔ اردو کے بڑے ہجو نگار مرزا رفیع سودا کے موضوعات اور لہجے پر جعفر کا اثر نمایاں ہے۔ رنگین کی شاعری اور نثر پر بھی جعفر کا اثر واضح ہے۔ برکت اللہ عشتیٰ (م ۱۱۳۲/۵۱۷۹ ع) نے ”عوارف ہندی“ میں، جس کا ذکر آگے آنے گا، جعفر زلی ہی کی طرح ضرب الامثال کو اپنے خیالات کے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ جعفر کے رنگ میں رقعے لکھنے کا رواج نہ صرف اس کے دور میں عام ہو گیا تھا بلکہ بعد کی نسل بھی اسی کے نقش قدم پر چلی ہے۔ قائم چاند پوری نے خواجہ اکرم کے بارے میں لکھا ہے کہ ”اکثر رقعات میر جعفر کے انداز میں تحریر کیے ہیں۔“ یہ وہی خواجہ اکرم ہیں جنہوں نے ”مغزن لکات“ کے الفاظ سے قائم کے تذکرے کا مادہ تاریخ نکالا تھا۔ جعفر کا اثر شاہ حاتم کے اُس مزاحیہ نثری نسخے پر بھی واضح ہے جسے شاہ کمال نے اپنے تذکرے ”جمع الانتخاب“ میں درج کیا ہے اور جسے ہم نے حاتم کے ذیل میں آگے درج کیا ہے۔ جعفر کے اثرات کا سراغ لگایا جائے تو وہ نظیر اکبر آبادی کے ہاں بھی نظر آتے ہیں اور اودھ بیچ کے ایڈیٹر منشی سجاد حسین کے ہاں بھی۔ کلیات جعفر میں اٹل کا ذکر کئی جگہ آیا ہے۔ ایک رقعہ میں لکھا ہے کہ :

”اے اٹل زن کہ ازیں کہ غیب چرا ملامت می بری و کجا بیٹا بیڑہ
میخوری و کہاوٹ نشینہ کہ جہاں درخت نہیں تہاں ارٹندی درخت ہے۔“

ایک رقعہ ”کلیات“ میں درج ہے جو اٹل نارٹولی نے جعفر زلی کو لکھا ہے۔ یہ رقعہ ”پناہ بڑائی و چوڑائی میں جعفر بڑے بھائی“ سے شروع ہوتا ہے، جس

میں ہم وطن ہونے کے ناطے سے ”اوستنگ ملاپ و اشتیاق“ کا اظہار کیا ہے۔ جعفر کی طرف سے اس کا منظوم جواب کلیات میں موجود ہے جس سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اٹل نے اپنا کلام زٹلی کو اصلاح کے لیے بھیجا تھا۔ اٹل اسی رنگ میں نظم و نثر لکھ کر جعفر کی روایت کو پھیلا رہا ہے۔ غلام علی آزاد بلگرامی نے لکھا ہے ۲۵ کہ علامہ میر عبد الجلیل حسینی واسطی بلگرامی کا تخلص بھی اٹل تھا اور انہوں نے ”عبدالجوانی کے آغاز میں کچھ یتیمانہ اشعار بھی کہے“ اور اس بات پر زور دیا ہے کہ وہ لوگ جو ان اشعار کو کسی دوسرے سے نسبت دیتے ہیں غلط ہے ”یقیناً انہی کا نتیجہ“ فکر ہیں۔ سید مقبول حمدانی نے لکھا ہے کہ ”اس رنگ میں بھی میر صاحب (عبد الجلیل بلگرامی) نے اس دور کے مذاق طبائع کے اعتبار سے بعض نہایت لطیف اشعار کہہ ڈالے ہیں۔ ان کا ترجیع بند مشہور ہے۔“ ۲۶ علامہ میر عبد الجلیل کے اس رنگ۔ شاعری پر جعفر زٹلی کا اثر نمایاں ہے۔

جعفر کا دور ’پُر آشوب دور تھا۔ ایک بڑی تہذیب سنبھالا لیے رہی تھی۔ جعفر زٹلی طنز و ہجو کے ذریعے اس کی مسخ روح کو آئینہ دکھاتا ہے اور دوسری طرف ایہام گو شعرا اس جشن فنا میں شریک ہو کر اس کی ترجمانی کرتے ہیں۔ زٹل اور ایہام گوئی ہی اس دور کے ترجمان بن سکتے تھے اور یہی ہوا۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم تحریک ایہام کا جائزہ لیں، ضروری ہے کہ ان شاعروں کا مطالعہ کرتے چلیں جو بنیادی طور پر تو فارسی کے شاعر ہیں لیکن گہ گہ ریشہ میں شعر کہہ کر اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھا رہے ہیں۔

حواشی

- ۱۔ نکات الشعرا: محمد تقی میر، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی، ص ۳۱، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ ع۔
- ۲۔ مخزن نکات: قائم چاند پوری، ص ۳۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع۔
- ۳۔ چمنستان شعرا: لچھمی نرائن شفیق، ص ۶۷ و ۶۹، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع۔
- ۴۔ دو تذکرے (جلد اول)، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۱۶۱، ۱۶۲، معاصر پبلیشنگ۔ بہار۔

- ۶۔ مجموعہ ”نقز: میر قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۱۶۷، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ ع۔
- ۷۔ روز روشن: محمد مظفر حسین صبا، ص ۱۶۸، کتاب خانہ رازی، طمران، ۱۳۳۳۔
- ۸۔ زر جعفری: ہندوستانی سپیکولیٹر، ملک چٹن دین تاجر کتب لاہور، ۱۸۹۰ ع۔
- ۹۔ پنجاب میں اردو: محمود شیرانی، ص ۲۵۸، طبع دوم، مکتبہ معین الادب لاہور۔
- ۱۰۔ خطوط: کلیات جعفر زٹلی ۵۱۲۱۱: کاتب شجاعت علی حسینی ساکن موضع گڑگاواں، مخزنہ انڈیا آفس لائبریری لندن (نمبر ۱۳۵، پی)۔ ہم نے اسی خطوط سے استفادہ کیا ہے۔
- ۱۱۔ سرور آزاد: میر غلام علی آزاد بلگرامی، ص ۸۷، ۸۸، مطبع رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ ع۔
- ۱۲۔ قاسوس المشاہیر: (جلد اول) مرتبہ نظامی بدایونی، ص ۲۲۰، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۴ ع۔
- ۱۳۔ مفتاح التواریخ: ص ۲۹۰، مطبع لولکشور لکھنؤ ۵۱۲۸۳۔
- ۱۴۔ ایضاً: ص ۲۸۷۔
- ۱۵۔ دی کیمبرج پستری آف انڈیا: (جلد چہارم)، ص ۳۳۲، مطبوعہ کیمبرج ۱۹۳۷ ع۔
- ۱۶۔ اس کی تفصیل میر المتاخرین (جلد دوم) ص ۳۹۵ پر ملتی ہے۔ مطبوعہ لولکشور ۱۸۷۶ ع۔
- ۱۷۔ مفتاح التواریخ: ص ۳۰۱۔
- ۱۸۔ تذکرہ خطوطات ادارہ ادبیات اردو (جلد پنجم): ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور، ص ۲۶۷، ادارہ ادبیات اردو حیدر آباد دکن ۱۹۵۹ ع۔
- ۱۹۔ قدیم قلمی بیاض، مملوکہ مرزا غفران علی بیگ، کراچی۔
- ۲۰۔ تذکرہ شورش: (دو تذکرے، جلد اول)، ص ۱۶۳۔
- ۲۱۔ سفینہ خوشگو: بندران داس خوشگو، مرتبہ عطا کاکوی، ص ۱۱۳، پبلیشنگ ہاؤس ۱۹۵۹ ع۔
- ۲۲۔ تذکرہ شعرائے اردو: میر حسن، ص ۳۰، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۳۰ ع۔

- ۲۳- چمنستان شعرا : ص ۹۹ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع -
 ۲۴- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۱۷۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
 ۲۵- سرو آزاد : غلام علی آزاد بلکراسی ، ص ۲۸۵ ، مطبع رفاه عام لاہور ۱۹۱۳ ع -
 ۲۶- حیات جلیل : مقبول صمدانی ، حصہ دوم ، ص ۷۲ ، رام ٹرائن لال الہ آباد ۱۹۲۹ ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۹۱ "پہوں اسامی سخن وری اکثر بر پزل گزاشت بناء" علیہ زئیش می گفتند و از انجا کہ کلاش در عوام شهرت تام می یافت ۔"
- ص ۹۱ "مردے دریدہ دهن و شوخ مزاج بودہ است . . . اشعارش عالمگیر و مستغنی از تحریر است ۔ مضامین صاف روزمرہ او اکثر بہم می رسند ۔ ہند اعظم شاہ بادشاہ می گفت کہ اگر جعفر را زئل نبودے ملک الشعرا بودے ۔ حاشا کہ طرز روزمرہ او طرز علیحدہ می دارد . . . وقائع و رقعاتش مشہور آفاق است ۔"
- ص ۹۱ "ساکن شاہجہان آباد . . . مثل خود لداشت ، استعداد درست داشت ۔ درین فن کامل وقت خود گردید ۔"
- ص ۹۱ "مزاج بادشاہ برہم گشت ۔ ایشان را ہیئت فرستاد ۔"
- ص ۹۱ "جعفر زئل مردے بود از سادات نارنول ، طبع رسا داشت ۔"
- ص ۹۱ "مردے مزاج و پزال و ذی علم و موزون طبع از نواح دہلی بود ۔"
- ص ۱۱۵ "اکثر رقعات برویہ میر جعفر بر طرازد" ۔
- ص ۱۱۶ "در آغاز عہد شباب برخی اشعار یتیمانہ در سلک نظم کشید ۔"
- ص ۱۱۶ "بلا ریب زادہ فکر ایشان است ۔"

• • •

فصل دوم

میں ان کی اسی توجہ سے معاشرے میں اردو کا وقار و مرتبہ بلند ہونے لگا۔ فارسی کے ریختہ گوہوں کی اردو شاعری، ان کی فارسی شاعری کے مقابلے میں، کوئی اہمیت نہیں رکھتی لیکن یہ لوگ اپنی ریختہ گوئی کی وجہ ہی سے تاریخ کا اس لیے حصہ ہیں کہ انہوں نے، دانستہ یا نادانستہ، اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھانے میں حصہ لیا ہے۔ ان میں مولوی عبدالغنی قبول، شاہ وحدت، شاہ گلشن، بیدل، امید، انجم، پیام، آرزو، مخلص، بہار، درگاہ اور آزاد بلکراسی وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

میرزا معزالدین محمد موسوی^۳ (۱۱۰۰ھ/۱۶۸۰ع-۱۱۸۹-۹۰ع) کا ذکر (جو عالمگیری سردار اور فارسی کے صاحب دیوان شاعر تھے جنہوں نے چلنے فطرت اور بعد میں اپنا نسب ظاہر کرنے کے لیے موسوی مخلص اختیار کیا) اردو شعرا کے تذکروں میں سب سے پہلے محمد تقی میر نے اپنے ”اوستاد و پیر و مرشد“^۵ سراج الدین علی خان آرزو کے تذکرے ”مجمع النفائس“ کے حوالے سے کیا اور ”واللہ اعلم“ کے الفاظ کے ساتھ ان کا یہ شعر درج کیا:

از زلف سیاہ تو بدل دھوم پڑی ہے در خانہ آئینہ گھٹا جھوم پڑی ہے
اس کے بعد سے یہ شعر اور موسوی کا ذکر عام طور پر اردو شعرا کے تذکروں میں آنے لگا۔ قدرت اللہ قاسم^۶ نے اپنے تذکرے میں اسی شعر کو آرزو سے منسوب کیا ہے اور مرزا محمد رفیع سودا کے تذکرے کے حوالے سے اس کی یہ صورت دی ہے:

اوس زلف سیاہ فام کی کیا دھوم پڑی ہے

آئینہ کے گلشن میں گھٹا جھوم پڑی ہے

اور لکھا ہے کہ ”واللہ اعلم یہ شعر اس شکل میں تھا یا مرزا سودا نے تصرف کیا ہے۔ ایک نہایت معمولی شعر پر تذکروں میں بار بار ان کا ذکر آنا یقیناً خوش بختی کی دلیل ہے لیکن اس کے وجوہ خود اس دور میں ملیں گے۔ موسوی خان ایرانی التسل عالمگیری سردار اور اپنے دور کے ”ہرگو فارسی شاعر تھے اور ”خوش خیالی و معنی طرازی و شعر فہمی و انشا پردازی“^۷ میں نظیر نہیں رکھتے تھے۔ اس اعتبار سے وہ صاحب فن بھی تھے اور صاحب اقتدار بھی۔ ایسی صورت میں اگر وہ اردو شاعری میں دلچسپی لے کر ایک آدھ شعر یا ایک آدھ مصرع بھی کہتے تو اس دور میں اس کی وہی اہمیت ہوتی جو قدیم دور میں صوفیائے کرام کے ان فقرات کی تھی جو کسی موقع پر ان کے منہ سے نکل کر عوام کے سینوں میں محفوظ ہو گئے تھے۔ اس شعر نے ابتدائی دور کے اردو

فارسی کے ریختہ گو: بیدل، شاہ گلشن وغیرہ

موسم بدلنا ہے تو بہت پہلے سے جانے والے موسم اور آنے والے موسم میں کشمکش شروع ہو جاتی ہے۔ یہ آنکھ پھولی اتنی آہستہ رو ہوتی ہے کہ نئے موسم کی خبر ہمیں اُس وقت ہوتی ہے جب وہ واقعی آ چکا ہے۔ یہی صورت روایت کے ساتھ ہے جو موسم کی طرح وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی جاتی ہے اور معاشرے کو اس تبدیلی کی خبر اُس وقت ہوتی ہے جب وہ اسے قبول کر چکا ہے۔ فارسی کے عذریہ رواج سے اردو کے رواج تک ہمیں معاشرتی و تہذیبی سطح پر بھی کشمکش نظر آتی ہے۔ اورنگ زیب عالمگیر کے دور حکومت میں ہند و ایران کے سفارتی تعلقات منقطع ہو گئے تھے اور اسی کے ساتھ شعرا اور علما وغیرہ کی آمد کا سلسلہ بھی بند ہو گیا تھا۔^۱ اورنگ زیب کے اس سیاسی فیصلے نے بھی فارسی کے اثرات کو متاثر و مجروح کیا۔ اس دور میں بظاہر فارسی کا اقتدار قائم تھا لیکن زیر سطح نئی لہریں اٹھنے کے لیے تیار تھیں۔ اہل علم و ادب فارسی کو صنیے سے لگائے ہوئے تھے لیکن اردو کی تحریک بھی ساتھ ساتھ زور پکڑ رہی تھی۔ فارسی کے نامی گرامی شاعر، تفتن طبع کے طور پر، اب اردو میں بھی شعر کہہ رہے تھے۔ ان کا یہ عمل آنے والے موسم کی نشاندہی کر رہا تھا۔ اٹھارویں صدی کے وسط تک یہ صورت ہو گئی کہ اردو شاعری کا رواج عام ہو گیا اور فارسی گوہوں کی تعداد کم سے کم تر ہونے لگی۔ اس کی تصدیق آرزو بھی ان الفاظ میں کرتے ہیں:

”معلوم ہوتا کہ اس سرگزشت کا مطمح نظر ہندوستان کے شعرائے ریختہ کے حالات ہیں اور وہ (ریختہ) ایسا شعر ہے جو اہل اردو نے ہند ہندی زبان میں غالباً شعر فارسی کے انداز میں کہتے ہیں اور وہ اس وقت ہندوستان میں زیادہ رائج ہے اور زمانہ سابق میں وہیں کی زبان میں دکن میں مروج تھا۔“^۲

فارسی گوہوں نے محض تفتن طبع کے لیے ریختہ میں شاعری کی لیکن عبوری دور

شاعروں میں وہ اعتقاد پیدا کیا جس کی اس وقت انہیں ضرورت تھی۔

خواجہ عبدالاحد : (م ۱۱۲۶ھ/۱۷۱۳ع) فارسی میں جن کا تخلص وحدت اور ریتھ میں گل تھا ، شاہ گل کے نام سے معروف تھے۔ شاہ گل حضرت مجدد الف ثانی (م ۱۱۰۳ھ/۱۶۹۲ع) کے پوتے ، صاحب دیوان شاعر اور نقشبندیہ سلسلے کے صاحب کمال بزرگ تھے۔ شیخ سعد اللہ گلشن ان ہی کے مرید اور تربیت یافتہ تھے۔ اسرار الفقر ، نوافض الروافض ، تصنیف شریف ، گلشن وحدت ۹ (مکاتیب) ان کی تصانیف ہیں۔ ان کی شاعری میں تصوف کا رنگ غالب ہے۔

شاہ گل کی ایک اردو غزل میر محمدی مائل دہاوی کے اُس قطعے ۱۰ میں ملتی ہے جو مائل نے اردو شاعری کی منظوم تاریخ کے احوال میں لکھا ہے۔ مائل نے یہ شعر لکھ کر :

استاد شعر ریتھ گزرتے ہیں شاہ گل
ہر اک کی شاعری کا سلا جن سے سلسلا
گلشن نے ان سے فیض اٹھایا ہے مدتوں
جن کے چراغ سیتی ولی کا دیا جلا
پڑھتا ہوں شاہ گل کا میں اک ریتھ ولے
دے داد اس سخن کی تو اب اس کی عاقلا

پھر شاہ گل کی یہ غزل دی ہے :

ذرا تو سوچ اے غافل کہ کیا دم کا ٹھکانا ہے
نکل ہی جب گیا تن ہوں تو پھر اپنا بگانا ہے
مسافر توں ہے اور دنیا سرائے ، بھول مت غافل
سفر ملک عدم آخر تجھے درپیش آنا ہے
لگاتا ہے عبت دولت یہ کیوں دل کوں کہ اب لاحق
نہ جاوے سنگ کچھ ہرگز ، یہاں سب چھوڑ جانا ہے
نہ بھائی بند ہے کوئی ، نہ یار و آشنا کوئی
تک اک جو غور سے دیکھو تو مطلب کا زمانا ہے
لگاؤ یاد میں اس کی نجات اپنی اگر چاہے
عبت دنیا کے دہندے میں ہوا گل کیوں دوانا ہے

اس غزل میں فقر و درویشی ، بے ثباتی دہر اور فنا و موت کو موضوع سخن بنایا گیا ہے اور یہ وہی موضوع اور ایچہ ہے جو اس نوع کی شاعری میں جعفر زلی کے ہاں بھی ملتا ہے۔ اس غزل میں جو مزاج کی سنجیدگی نظر آتی ہے

وہ نقشبندیہ سلسلے کے شعرا کی ایک خصوصیت رہی ہے۔ یہاں شعر تقنی طبع کا ذریعہ نہیں ہے بلکہ فکر و احساس کی سچائی کا اظہار ہے۔ سنجیدہ گوئی کا یہ وہ رجحان ہے جو آئندہ دور میں مرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر ایک تحریک بن کر ابھرتا ہے۔

میرزا عبدالقادر یدل : (۱۱۵۸ھ - ۱۲۳۲ھ/۱۷۳۵ع - ۱۷۲۰ع) برعظیم کے ان متاخرین فارسی شعرا میں ممتاز ترین حیثیت رکھتے ہیں جن کی شہرت برعظیم سے نکل کر ایران و افغانستان اور ماوراءالنہر تک پہنچتی ہے۔ افغانستان میں تو یدل آج بھی فارسی کے مقبول ترین شاعروں میں سے ایک ہیں۔ یدل اردو کے شاعر نہیں ہیں لیکن ان کا اثر اردو شاعری پر بہت گہرا پڑا ہے۔ یدل کے اثر کی دو صورتیں ہیں۔ ایک ”طرز یدل“ ، جو نئی تراکیب ، خوبصورت بندشوں ، لطیف استعاروں اور نادر تشبیہات کا مرکب ہے اور دوسرے ”فکر یدل“ ، جس میں خیالات کو غیر بات باطنی اور واردات قلبی نے آئینہ دکھایا ہے۔ یدل نے اپنی گہری فکر اور وسیع مطالب کو کم سے کم لفظوں میں اس خوبصورتی سے پیش کیا ہے کہ جب پڑھتے والا اس شاعرانہ تجربے کی تخلیقی روشنی سے روشناس ہوتا ہے تو اسے کلام یدل کے ادراک میں ایک دنیائے معانی نظر آتی ہے۔ یدل کی شاعری کا اثر نغان ، میرزا مظہر ، میر ، درد اور شاہ قدرت کی شاعری میں بھی نظر آتا ہے۔ انیسویں صدی میں غالب کے ابتدائی اردو و فارسی کلام پر بھی یدل کے گہرے اثرات پڑے ہیں۔ انبال کی شاعری

فد پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں یدل کی دو مثنویوں ”محیط اعظم“ اور ”طور معرفت“ کے قلمی نسخے موجود ہیں۔ یہ اس لحاظ سے بے حد اہمیت کے حامل ہیں کہ ان کے اصل مالک میرزا اسد اللہ خان غالب ہیں۔ ”طور معرفت“ کے پہلے صفحے پر غالب کی مہر کا نشان موجود ہے جس پر تاریخ ۱۲۳۱ھ/۱۸۱۵-۱۶ع درج ہے۔ اس مہر کے اوپر غالب نے اپنے ہاتھ سے شکستہ نستعلیق میں اس مثنوی کی تعریف میں یہ شعر لکھا ہے :

ازیں صحیفہ بنوعے ظہور معرفت است کہ ذرہ ذرہ چراغان طور معرفت است
اسی طرح غالب نے مثنوی محیط اعظم کی تعریف میں یہ شعر لکھا ہے :

ہر حبالے را کہ موجش گل کند جام جم است
آب حیوان ، آب جوئے از محیط اعظم است

۱۲۳۱ھ میں یہ مثنویاں غالب کے زیر مطالعہ تھیں جب کہ ان کی عمر ۱۹ سال تھی۔ ”روح یدل“ از ڈاکٹر عبدالغنی ، ص ۱۳۷ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۶۸ع)۔

ہر ، جو انہیں استاد کامل اور مفکر شاعر کہتے ہیں ، بیدل کے اثرات واضح ہیں ۔ بیدل کا انداز بیان بھی منفرد ہے اور ان کے خیالات بھی اور بہ انداز بیان خیالات کا تابع ہے ۔ اظہار کے لیے جو تراکیب وہ وضع کرتے ہیں انہیں خیال سے الگ نہیں کیا جا سکتا ۔ تصرف ، تجربات روحانی ، مسئلہ توحید اور انسان ، خدا اور کائنات کے رشتوں اور ان سے پیدا ہونے والے اشراک نے ان کی فکر کو جنم دیا ہے جس میں حرکت کا احساس ہوتا ہے ۔

بیدل اپنے دور میں شاعر اور انسان دونوں حیثیتوں سے قابل احترام شخصیت کے مالک تھے ۔ اورنگ زیب عالمگیر نے اپنے رفعات میں بیدل کے اشعار استعمال کیے ہیں ۔ ۱۱ اسی دور کی بیشتر مقتدر شخصیتوں سے ان کے ذاتی مراسم تھے اور شہر کے چھوٹے بڑے سر شام ان کے گھر آکر ان کی صحبت سے فیض یاب ہوتے تھے ۔ ۱۳ خوشگو نے یہ بھی لکھا ہے کہ متاخرین میں سے کسی شاعر نے اس عزت و آبرو کے ساتھ زندگی بسر نہیں کی ۔ جوانی میں وہ اپنے وطن راج محل سے ستھرا آگئے اور ۱۰۹۶ھ (۸۵-۸۸۳ ع) میں مستقل طور پر دہلی میں آباد ہو گئے ۔ یہاں نواب شکر اللہ خاں نے پانچ ہزار روپے میں ایک حویلی خرید کر نذر کو دی اور دو روپیہ ہومیہ مقرر کر دیا جو مرے دم تک ملتا رہا ۔ وفات تک کم و بیش دہلی میں رہے لیکن قرخ سیر کے قتل کے واقعے سے متاثر ہو کر جب یہ قطعہ تاریخ وفات ۱۳ لکھا :

دیدم کہ چہ بادشاہ گرامی کردند مد جو و جفا پر راہ خامی کردند
تاریخ چو از خرد بیستم فرمود "سادات بڑے محک حرامی کردند"
(۵۱۱۳۱)

تو اتنا مشہور ہوا کہ وہ اپنی جان کے خوف سے نواب عبدالصمد خاں کے پاس لاہور چلے گئے اور سادات بارہہ کے زوال کے بعد دہلی واپس آکر چند ماہ بعد وفات پا گئے اور انہی حویلی کے صحن ہی میں سپرد خاک کر دیے گئے ۔

میرزا عبدالقادر بیدل ، جنہوں نے فارسی میں ۹۹ ہزار اشعار لکھے ۱۵ ، جن میں مثنویاں ، محیط اعظم (باقی نامہ) ، طلسم حیرت ، طور معرفت ، عرفان ، تنبیہ المسوسین ، ساٹھ ہزار سے زائد اشعار غزل ، انیس قصائد (نعت و منقبت) ، رباعیات ، مخمسات ، تراکیب بند ، ترجیع بند ، قطعات ، مریح ، مستزاد وغیرہ شامل ہیں اور جنہوں نے نثر فارسی میں "چہار عناصر" لکھی اور "رفعات بیدل" کے نام سے اپنے مکاتیب مرتب کیے ، ان کے اردو میں صرف چار شعر بتائے جاتے ہیں ۔ دو شعر "نکات الشعرا" میں ہیں ۔ یہ ایک شعر "جلوۂ خضر" ۱۶

میں ہے :

شہرہ حسن سے از بسکہ وہ محبوب ہوا
اپنے چہرے سے جھگڑتا ہے کہ کیوں خوب ہوا
اور ایک کبت رسالہ اردو ۱۷ میں شائع ہوا تھا :

سر اوپر کوئی نہیں تب دشمن آہٹ کیس
پشنہ نگری چھاؤ دیب اب بیدل چلے بدیس

پہلا شعر خواجہ میر درد ۱۸ کا ہے جو غلطی سے بیدل سے منسوب ہو گیا ہے ۔ کبت کے سلسلے میں ایسا کوئی ثبوت نہیں ملتا کہ بیدل ہندی میں بھی شاعری کرتے تھے ، البتہ اس کا ثبوت ملتا ہے کہ وہ ہندی نہیں سمجھتے تھے ۔ جب ایک بار چنتا من کا کبت پڑھ کر بیدل کو سنایا گیا تو انہوں نے کہا "میں ہندی نہیں سمجھتا ، مجھے سمجھا دو ۔" یہ واقعہ سید محمد ابن عبدالجلیل بلگرامی کی موجودگی میں پیش آیا جسے انہوں نے اپنے روزنامے "تبصرۃ الناظرین" میں لکھا ہے ۔ ۱۹ اب لے دے کے صرف دو ہی شعر رہ جاتے ہیں جو میر نے اپنے تذکرے "نکات الشعرا" میں دیے ہیں ۔ ان میں ایک مطلع ہے اور ایک مقطع ۔ قائم چاند پوری نے بھی یہی دو شعر دیے ہیں اور لکھا ہے کہ "اس عہد کے اکثر استاد ہوشمندی کے ساتھ اشعار ریختہ موزوں کرتے تھے ، چنانچہ قدوة السالکین ، زبدۃ الواصلین میرزا عبدالقادر بیدل رحمۃ اللہ علیہ نے بھی اس زبان میں ایک غزل کہیں جس کا مطلع و مقطع یہ ہے ۔ ۲۰ خوش تسمیٰ سے بھی غزل ، جو پانچ اشعار پر مشتمل ہے ، ہمیں مولانا غلام کبریٰ خاں افغانی کی بیاض سے دستیاب ہوئی ۔ بیدل کی وہ پوری غزل یہ ہے :

مت پوچھ دل کی باتیں ، وو دل کہاں ہے ہم میں
اس تخم بے نشان کا حاصل کہاں ہے ہم میں
موجوں کی زد میں آئی جب کشتی تعین
بحر فنا ہکارا ساحل کہاں ہے ہم میں
خسارج نیں کی ہے پیدا تماشال آئینے میں
جو ہم میں ہے نمایاں داخل کہاں ہے ہم میں
سوز نہاں میں کب کا وو خاک ہو چکا ہے
اب دل کو ڈھونڈتے ہو اب دل کہاں ہے ہم میں
جب دل کے آستان بے عشق آن کے ہوکارا
پردے میں بار بولا بیدل کہاں ہے ہم میں

یہ وہ زمانہ تھا کہ ریختہ کا رواج بڑھ رہا تھا اور فارسی گو بھی گلے گلے ریختہ میں شعر کہنے لگے تھے۔ اس غزل کی زبان صاف ہے۔ فارسی کا رنگ و اثر نمایاں ہے لیکن اس میں وہ پختگی نہیں ہے جو میرزا بیدل کی فارسی غزلوں میں نظر آتی ہے۔ یہ صورت ان سب فارسی کے ریختہ گوئیوں کے ہاں یکساں ہے جو بنیادی طور پر فارسی میں شاعری کر رہے تھے۔ آرزو کی ریختہ کو دیکھ کر یہ پرگز نہیں کہا جا سکتا کہ یہ وہی صاحب دیوان شاعر اور فاضل اجل ہیں جن کی فارسی گوئی کا شہرہ سارے برعظیم میں پھیلا ہوا ہے۔ نئی روایت کی ابتدا اسی طرح ہوتی ہے لیکن بیدل کی اس غزل کو اس دور کی شاعری میں رکھ کر دیکھتے تو معلوم ہوتا کہ اس میں مزاجاً وہ رنگ سخن ہے جو شاہ گل کے ہاں نظر آتا ہے اور جو آئندہ دور میں مرزا مظہر کے زیر اثر ابھرتا ہے۔

میرزا عبدالغنی بیگ قبول کشمیری : (م ۱۱۳۹/۱۲۱۷-۱۷۷۶ ع) ان سے دو شعر ریختہ اور ایک رباعی منسوب ہے لیکن یہ بات بھی اب واضح ہو گئی ۲۲ ہے کہ ایک شعر ان کے بیٹے میرزا گرامی کا ہے اور رباعی قائم چاند پوری کی ہے۔ دوسرا یہ شعر جسے تذکرہ ہندی میں مصحفی نے، مجموعہٴ نغز میں قاسم نے، عمدۃ منتخبہ میں سرور نے اور گلشنِ یخار میں شیفتہ نے قبول سے منسوب کیا ہے :

دل یوں خیالِ زلف میں پھرتا ہے نعرہ زن

تاریک شب میں جیسے کوئی ہاسیاں پھرے

اس دور کی شاعری کے زبان و بیان اور خود قبول کشمیری کے مزاج ایہام گوئی کے پیش نظر اسے قبول سے منسوب کرنا مشکل ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس دور کی اردو شاعری پر قبول کا براہِ راست اثر پڑا ہے۔ قبول فارسی کے پرگو صاحب دیوان شاعر اور ایہام گوئی کے اس رجحان کے ممتاز نمائندہ تھے جو خود اردو میں شعری تحریک بن کر تیزی سے رواج پا رہا تھا۔ نئے اردو شعرا نے قبول کے رنگ ایہام کا اثر قبول کر کے اپنی شاعری کو جلا دی۔ اس دور کے فارسی گوئیوں کی یہی اہمیت ہے کہ ان کے چراغ سے اردو شعرا نے اپنی شاعری کا چراغ روشن کیا اور ان کے کلام کی خصوصیات کو، پرمندیوں اور پاریکیوں کو اپنی شاعری میں رچایا۔ اگر یہ لوگ اردو شاعروں کے درمیان فارسی شاعری نہ کر رہے ہوتے اور شاعری بھی ایسی، جو خود اس دور کے تہذیبی مزاج کے عین مطابق تھی، تو اردو شاعری کی مقبولیت اتنی تیزی کے ساتھ نہ ہو پاتی۔ ان شعرا کی یہی تاریخی اہمیت ہے۔

شیخ سعد اللہ گلشن (۱۷۰۵ء - ۱۱۳۰/۱۷۶۳-۶۵ ع - ۱۷۷۷ ع) شاہ گل کے مرید اور بیدل کے شاگرد تھے۔ میر محمدی مائل نے اپنے قطعے میں، جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے، شاہ گلشن کی وہ غزل دی ہے جو انھوں نے تبرک اور نمونے کے طور پر ولی دکنی کو دی تھی اور جو آج بھی دیوان ولی ۲۳ میں نظر آتی ہے۔ شیخ سعد اللہ، جنھوں نے اپنے مرشد کے نام کی مناسبت سے گلشن تخلص اختیار کیا تھا، فارسی کے صاحب دیوان اور پرگو شاعر تھے۔ ان کی فارسی شاعری میں فکر شعر کی وہی سنجیدہ روایت ملتی ہے جس میں واردات قلبیہ کو تخلیق شاعری کی بنیاد بنایا جاتا ہے۔ اس غزل ۲۴ میں بھی، جو شاہ گلشن نے ولی دکنی کو دی تھی، یہی روایت کارفرما ہے۔ شاہ گلشن کے شاگرد خوشگو نے لکھا ہے ۲۵ کہ شاہ گلشن نثر شاعرانہ مسجع و رنگین لکھتے تھے۔ ان کے کلیات میں ایک لاکھ بیس ہزار اشعار تھے جنھیں سات دواوین میں تقسیم کیا گیا تھا۔ فنِ موسیقی میں ایسی سمارت رکھتے تھے کہ کابلان فن انھیں شعر و سرود میں اپنے زمانے کا امیر خسرو کہتے تھے۔ شاہ گلشن کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے ولی دکنی کو یہ مشورہ دیا تھا کہ ”یہ تمام فارسی مضامین جن سے اب تک کسی نے کام نہیں لیا اپنے ریختہ میں کام میں لاؤ، تم سے کون باز پرس

قد غلام علی آزاد بلگرامی نے (سرور آزاد ص ۱۹۹، لاہور ۱۹۱۳ ع) شاہ گلشن کا سال وفات ۱۱۳۰ء دیا ہے لیکن بندرا بن داس خوشگو نے، جو شاہ گلشن کا شاگرد ہے اور ان سے دو ہزار سے زیادہ بار ملا ہے، ”تغیر زیادہ از دو ہزار بار گھمانے فیض از صحبت آن گلشن فیض چیدہ“۔ سفینہٴ خوشگو دفتر ثالث ص ۱۶۷، پشہ بہار ۱۹۵۹ ع) نہ صرف ان کا سال وفات ۱۱۳۰ء دیا ہے بلکہ اس مصرع ”انے گلشن یہ ہشت ابدی“ سے تاریخِ رحلت ۱۱۳۰ء/۱۷۷۷ ع نکالنے کے علاوہ یہ معلومات بھی فراہم کی ہیں کہ انھوں نے ۹۵ سال کی عمر میں حویلی محمد ناصر میں، جو صدر بازار میں واقع ہے، مرضِ اسہال میں ۲۱ روز مبتلا و صاحب فراش رہ کر یک شبہ ۲۱ جمادی الاولیٰ ۱۱۳۰ء کو وفات پائی اور احدی پوری میں مدفون ہوئے (سفینہٴ خوشگو ص ۱۶۸)۔ خوشگو گلشن کا شاگرد اور ان سے بہت قریب تھا۔ ان تفصیلات کو دیکھ کر، جو خوشگو نے دی ہیں، سال وفات ۱۱۳۰ء ہی صحیح معلوم ہوتا ہے اور چونکہ وفات کے وقت عمر ۶۵ سال بتائی ہے اس لیے سالِ بدائش ۱۷۰۵ء/۱۶۶۳-۶۵ ع متعین ہو جاتا ہے۔ (ج - ج)

کرمے کا ۲۶۷۷ اس مشورے میں ولی دکنی کو ایک دلیانے معافی نظر آئی اور اسی کے زیراثر انہوں نے نہ صرف فارسی شاعری کے تنوع کو اپنی شاعری میں سمویا بلکہ صنائع بدائع ، تراکیب و بندش ، رنگینی و سرسستی اور تصوف و اخلاق کے مضامین بھی اپنی غزل میں باندھ کر فارسی شعرا کے انداز پر اردو میں اپنا دیوان مرتب کیا جس نے شاہی ہند کے شعرا کی پہلی نسل کو اس طور پر متاثر کیا کہ اردو شاعری کی باقاعدہ روایت کا آغاز ہو گیا۔ شاہ گلشن کی غزل کی حیثیت اس تہرک کی تھی جو درویش و فقیر کبھی کبھار کسی کو دے دیتے ہیں اور لینے والا باعث برکت مسجد کر اسے حفاظت سے رکھتا ہے۔ ولی نے بھی یہی کیا اور اس غزل میں تخلص شامل کر کے اپنے دیوان میں محفوظ کر لیا۔ دیوان ولی میں اس غزل کے ۹ شعر ہیں۔ مائل کے قطعے میں ۸ شعر ہیں اور یہ شعر شامل نہیں ہے :

کیا کہوں تجھ قد کی خوبی سرور عریاں کے حضور
خود بخود رسوا ہے اس کوں بھر کے کیا رسوا کروں

مائل کے قطعے میں گلشن تخلص اس طرح آیا ہے :

آرزو دل میں یہی گلشن کے ہے مرنے کے وقت
سرو قد کوہ دیکھ سیر عالم بالا کروں

دیوان ولی میں ولی کا تخلص اس طرح آیا ہے :

آرزو دل میں یہی ہے وقت مرنے کے ولی
سرو قد کوہ دیکھ سیر عالم بالا کروں

گلشن کے ہاں مقطع کے پہلے مصرعے میں چستی اور روانی ہے اور تخلص مصرعے کا جزو بن کر آیا ہے۔ ولی کے مصرعے میں اوپری بن کا احساس ہوتا ہے اور تخلص لانے کے لیے لفظوں کو آگے پیچھے کیا گیا ہے۔

اب اس سوال کے لیے جس پر بہت بحث ہو چکی ہے ، کہ شاہ گلشن کی ملاقات ولی سے کہاں ہوئی ، ہمیں اختصار کے ساتھ شاہ گلشن کے حالات زندگی پر نظر ڈالنی ہوگی۔ شاہ گلشن کے اسلاف اکبر بادشاہ کی تنج گجرات کے بعد برہان پور آ گئے تھے۔ شاہ گلشن یہیں سے دہلی آئے ۲۷ اور صاحب "کلمات الشعرا" محمد افضل سرخوش سے مشق سخن کرنے لگے ، بعد میں ییدل سے وابستہ ہو گئے ۲۸ "کلمات الشعرا" کے ان الفاظ سے کہ "طبع درست رکھتا ہے" اور اسی

تذکرے کے ایک دوسرے قلمی نسخے کے الفاظ سے کہ "آزادانہ طبع و صاحب فکر جوان ہے ، سات آٹھ سال میرے سامنے مشق کی ہے" ۲۹ یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ جوانی میں ہی دہلی آ گئے تھے۔ یہاں کچھ عرصہ قیام کر کے وہ "ارادۂ سیاحت" ۳۰ سے نکل کھڑے ہوئے اور "۲۲ سال احمد آباد ، گجرات و اورنگ آباد اور دوسرے بلاد دکن میں گھومتے رہے۔ اس کے بعد بیس سال دہلی میں رہے" ۳۱ اور یہیں ۱۱۱۳۰ھ/۱۷۰۷ع ۳۲ میں وفات پائی۔ خوشگو شاہ گلشن کا شاگرد اور ان سے بہت قریب تھا جس کا ثبوت ان تفصیلی معلومات کے علاوہ ، جو شاہ گلشن کے ذیل میں خوشگو نے دی ہیں ، یہ جملے بھی گہرے مراسم اور قربت پر روشنی ڈالتے ہیں "اکثر میرے غریب خانے پر قدم رنجہ فرماتے تھے اور ہندوانہ کھانوں کی فرمائش کرتے۔ میں نے دو ہزار سے زیادہ مرتبہ حاضر خدمت ہو کر ان کے گلشن فیض سے گل چینی کی ہے۔" ۳۳ اس بحث سے یہ بات سامنے آتی کہ ۱۱۲۰ھ/۱۷۰۸ع سے وفات ۱۱۳۰ھ/۱۷۱۷ع تک شاہ گلشن دہلی میں رہے۔ اس سے پہلے کے ۲۲ سال یعنی ۱۰۹۸ھ/۱۶۸۶-۱۶۸۷ع سے ۱۱۲۰ھ/۱۷۰۸ع تک وہ احمد آباد گجرات ، اورنگ آباد اور دوسرے بلاد دکن میں گھومتے رہے۔ محمد افضل سرخوش نے جب کلمات الشعرا میں ان کا حال درج کیا اس وقت وہ گجرات میں تھے (فی الحال گجرات میں زندگی بسر کرتا ہے) ۳۴ کلمات الشعرا ۱۰۹۳ھ/۱۶۸۲ع میں مکمل ہوا لیکن ۱۱۱۵ھ/۱۷۰۳ع تک اس میں اضافے ہوئے رہے۔ ۳۵ اس کے معنی یہ ہوتے کہ سرخوش نے شاہ گلشن کا حال ۱۰۹۸ھ اور ۱۱۱۵ھ کے درمیان لکھا جب کہ وہ گجرات میں تھے اور ولی سے شاہ گلشن کی ملاقات ۱۰۹۸ھ اور ۱۱۲۰ھ کے درمیان احمد آباد یا اورنگ آباد میں کہیں ہوئی۔ واضح رہے کہ ولی کا سال وفات ، جیسا کہ اب تک کہا جاتا رہا ہے ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع نہیں ہے بلکہ ۱۱۳۳ھ کے بعد اور ۱۱۳۸ھ سے پہلے (۱۷۲۰ع - ۱۷۲۵ع کے درمیان) متعین ہوتا ہے۔ ۳۶

تاریخ ادب میں شاہ گلشن اردو شاعر کی حیثیت سے اہمیت نہیں رکھتے۔ ان کی اصل اہمیت یہ ہے کہ انہوں نے ولی دکنی میں وہ شعور پیدا کیا جس نے ولی کی شاعری کا وہ رنگ ، لمچہ اور طرز متعین کیا جس پر چل کر اردو غزل نے اپنی روایت قائم کی۔ کچھ لوگ ساری عمر محنت کرتے ہیں اور ان کا نام تاریخ میں محفوظ نہیں ہوتا۔ کچھ ایک نام کرتے ہیں یا خیال کا بیج وقت کی زمین میں ڈالتے ہیں اور امر ہو جاتے ہیں۔ شیخ سعد اللہ گلشن ان خوش بختوں میں سے ہیں جن کا نام اردو ادب کی تاریخ میں ولی کے تعلق سے ہمیشہ لیا جاتا رہے گا۔

شریف الدین علی خان پیام اکبر آبادی : (م ۱۵۷۷ھ/۱۷۴۴ع) چند شاہی دور میں فارسی کے زبردست ۳۷ صاحب دیوان شاعر اور انشا پرداز تھے۔ ۳۸ قائم چاند پوری نے لکھا ہے کہ ”نظم ہائے رنگین و نثر ہائے متین دارد۔“ ۳۹ شورش نے ان کے دیوان ریختہ کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ ”ظاہراً دیوان ریختہ بھی مرتب کیا تھا لیکن وہ دستیاب نہ ہو سکا۔“ ۴۰ میر نے بھی لکھا ہے کہ ”ریختہ میں بھی صاحب دیوان (ہے)“ ۴۱ لیکن کسی نے پیام کے دیوان ریختہ کو دیکھنے کا ذکر نہیں کیا اور نہ اب تک یہ دریافت ہو سکا ہے۔ تذکروں میں پیام کے چھ سات شعر ملتے ہیں جن میں سوائے رنگ ایہام کے کوئی قابل ذکر خصوصیت نہیں ہے۔ اس کی تصدیق میر حسن کے اس جملے سے بھی ہوتی ہے کہ ”ریختہ بھی ایہام کے انداز میں کہا ہے جو اس وقت رائج تھا۔“ ۴۲ پیام، آرزو کے ہم وطن اور ہم عہد تھے۔ آرزو نے ان کی فارسی شاعری کی بہت تعریف کی ہے اور لکھا ۴۳ ہے کہ ہم وطنی و ہم محبتی کے باعث پیام ان کے ساتھ محشور تھا اور ساتھ بیٹھ کر شاعری کرتا تھا جس میں ان کا مشورہ بھی شامل ہوتا تھا۔ پیام نے دو ایک رسالے بھی ان (آرزو) سے پڑھے تھے۔ جب پیام کا رتبہ شاعری استادی کے درجے پر پہنچا اور دوست احباب جیسے میان علی عظیم خلف شاہ ناصر علی وغیرہ پیام کی تربیت شاعری کو آرزو سے نسبت دینے لگے تو اس نے

ف۔ سفر نامہ مخلص ص ۱۲ (مرتبہ ڈاکٹر سید اظہر علی مطبوعہ ہندوستان پریس رام پور ۱۹۳۰ع) پیام کی تاریخ وفات ۲۸ محرم الحرام ۱۱۵۷ھ دی ہے۔ دیوان تابان (مطبوعہ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ع ص ۲۷۱) میں تابان نے ”چٹکوں جنت ہوتی نصیب پیام“ سے سال وفات ۱۱۵۷ھ لکالا ہے۔ مقالات الشعرا (مولفہ قیام الدین حیرت اکبر آبادی، مطبوعہ علمی مجلس دہلی ۱۹۶۸ع) میں پیام کا سال وفات ۱۱۶۶ھ دیا ہے۔ تذکرہ گل رعنا، (مولفہ لچھمی نرائن شفیق، تین تذکرے مرتبہ نثار احمد فاروقی، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۸ع ص ۲۴۱) میں ”در اواسط عشرہ خمس بعد مائتہ و الف واقع شد“ یعنی ۱۱۵۰ھ کے بعد لکھا ہے۔ ۱۱۶۶ھ سال وفات اس لیے غلط ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ) کے وقت پیام زندہ نہیں تھے۔ مجمع النفایس (۱۱۶۸ھ) میں آرزو نے انہیں مرحوم لکھا ہے۔ بدائع وقائع (۱۱۵۱ھ) میں مخلص نے پیام کو سلمہ تعالیٰ لکھا ہے۔ مخلص نے جس سے پیام کے ۲۵ سال سے گھبرے مراسم تھے، سال وفات ۱۱۵۷ھ دیا ہے جس کی تصدیق تابان کے قطعہ تاریخ وفات سے بھی ہوتی ہے اور اسی لیے ۱۵۷۷ھ/۱۱۵۷ع صحیح ہے۔ (ج۔ ج)

اس نسبت شاعری سے انکار کرتے ہوئے یہ رباعی لکھی :
از خواب غم پیام نا چشم کشود کسبِ سخن از اکابرِ خویش نمود
تعلیمِ گرشِ بشعر بے شرکتِ غیر۔ عموئے خویش ہمد حاسد بود
نادر شاہ کے قتل عام کے واقعے سے متاثر ہو کر رنگ ایہام میں پیام نے یہ دو شعر کہے تھے جو قائد رام نواز نے اپنی تصنیف ”وقائع بدائع“ ۳۳ میں درج کیے ہیں :

دہلی کے کج کلاہ لڑکوں نے کام عشاق کا تمام کیا
ایک عاشق نظر نہیں آتا ثوبی والوں نے قتل عام کیا
قدرت اللہ قاسم ۳۵ نے لکھا ہے کہ پہلے شعر کا دوسرا مصرع ولی دکنی کے اس شعر کا ہے۔ شاید توارد ہو گیا ہو :

غمزہ شوخ نے بہ نیم نگاہ کام عشاق کا تمام کیا
پیام اس دور کے اتنے اہم شاعر تھے کہ میر محمد افضل ثابت الد آبادی نے اپنے قصیدہ دالیہ میں آرزو اور فائز کے ساتھ پیام کا ذکر کیا ہے :
اگر قبول نداری ز من چرا نکنی ز آرزو و پیام و ز فائز استہاد ۳۶
پیام جیسے استاد وقت کا ریختہ میں شعر کہنا اس دور کے اردو شعرا کے لیے ایک ایسی حوصلہ افزائی تھی جس سے تخلیق اعتد پیدا ہوتا ہے۔ ان کے یہ شعر :
بات منصور کی فضولی ہے ورنہ عاشق گواہ سولی ہے
تم ہو بوس و کنار کی صورت ہم ہیں اسیدوار کی صورت
بے نوا ہوں زکات حسن کی دے او میان مال دار کی صورت
لام نستعلیق کا ہے اس پتر کافر کی زلف
ہم تو کافر ہوں اگر بندے نہ ہوں اسلام کے

آج کوئی اہمیت نہیں رکھتے لیکن اس دور میں، اور دوسرے فارسی کے ریختہ گوئیوں کی طرح، انہوں نے بھی اردو تحریک کو بالواسطہ آگے بڑھایا ہے۔ امید کا نام بھی اس دور کے ایسے ہی شاعروں میں قابل ذکر ہے۔
مرزا محمد رضا قزلباش خان امید ہمدانی (۱۱۸۹ھ - ۱۱۵۹ھ/۱۷۷۸ع -

ف۔ ”صاحب تاریخ ہندی کے بیان کے مطابق وفات ۱۱۵۹ھ کے وقت امید کی عمر تقریباً ۷۰ برس تھی۔ اس حساب سے ۱۱۸۹ھ سال پیدائش قرار پاتا ہے۔“ مرزا محمد قزلباش خان امید : مشفق خواجہ ص ۲۲ حاشیہ، مطبوعہ (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

۱۷۹۷ء) فارسی کے ان ریختہ گوئوں میں سے تھے جو بہادر شاہ اول کے ابتدائی دور میں فارسی بولتے ہوئے اصفہان سے برعظیم آئے اور یہاں کے ماحول سے اس درجہ اور اتنی جلد متاثر ہوئے کہ فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شعر کہنے لگے۔ اس زمانے میں ایرانیوں کے لیے اردو میں شعر کہنا خود ان کے لیے بھی وجہ عزت اس لیے ہو گیا تھا کہ ایک ایسا شخص معاشرے میں حیرت و عزت کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ سید حسن رسول نما کے عرس میں نوجوان محمد تقی میر کو دور سے دیکھ کر ہی امید نے کہا ”آپ سن کر خوش ہوں گے کہ ان دنوں میں تم نے ریختہ کے دو شعر موزوں کیے ہیں۔“ ۸۸۷ جہاندار شاہ کے دور سے خود قلعہ معانی کے ماحول پر ہندوستانی ماحول چھا گیا تھا اور اس ماحول کا اثر عوام و خواص سب پر پڑ رہا تھا۔

امید بر عظیم میں آئے تو بخشی الممالک ذوالفقار خان بہادر نصرت جنگ کی مدد سے قزلباش خان کے خطاب اور منصب ہزاری پر سرفراز ہوئے۔ کچھ عرصے بعد نظام الملک آصف جاہ کے متوسل ہو گئے اور جب نظام الملک محمد شاہ کی طلبی پر ۱۵۰۵ء میں دلی آئے تو امید بھی ان کے ساتھ آئے اور اسے آئے کہ بھر میں کے ہو رہے۔ ۸۹۰ اس وقت کی دلی طرب و نشاط کی دلی تھی۔ امید بھی جلد ہی اس رنگ میں رنگ گئے۔ ابراہیم خان خلیل نے لکھا ہے کہ ”وسیع المستری، محمد اور آزادی کے ساتھ زندگی گزارتا تھا۔“ ۵۰ امید خوش خلق، رنگین صحبت اور ہندی موسیقی سے بخوبی واقف تھے۔ قاتل نے لکھا ہے کہ ”اس حسن سے قرنم ریز ہوتا تھا کہ پیشہ ور گانے والے اس کی آواز سن کر حیرت میں رہ جاتے تھے۔ اس کے مکان پر حسنین کا چمکوکھ رہتا تھا۔ تماشائے رقص دیکھنے کا حد سے زیادہ شوق رکھتا تھا۔“ ۵۱ خوش باش، یارباش،

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

نوائے ادب بمبئی اکتوبر ۱۹۷۶ء۔

غلام علی آزاد ہلگرامی نے ع ”یاقوت“، جان دادہ قزلباش خان“ تاریخ وفات ۱۱۵۹ھ نکالی ہے۔ سرو آزاد ص ۲۰۔ طبع سخانی رفاه عام لاہور ۱۹۱۳ء اور سید عبدالوہاب اختر نے بھی ”دوسن تسع و خمسن و ماتہ و الب (۱۱۵۹ھ) در اختیار کردن سفر آخرت رضا بہ قضا داد“ لکھا ہے۔ تذکرہ بے نظیر ص ۲۵، الہ آباد ۱۹۴۰ء۔ تاریخ مظفری (قلمی) میں شمس الدین فقیر کی کہی ہوئی تاریخ وفات درج ہے۔ دیکھئے ص ۱۶۲، مخطوطہ مخزنہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔

گرم جوش اور مرزا مزاج امید یہاں کے معاشرے میں ایسے گھل مل گئے تھے کہ اس جیسے ہی ہو گئے تھے۔ جو کچھ جاگیر سے آتا وہ شعر نوازی اور راگ رنگ میں اڑا دیتے۔ ۵۲ خان آرزو، شمس الدین فقیر، والد داغستانی، محمد تقی میر، آزاد ہلگرامی، حاکم لاہوری، اشرف علی خان فغان، مرزا زکی ندیم اور اس دور کے دوسرے مشاہیر سے امید کے ذاتی مراسم تھے۔ نعمت خاں سدا رنگ کے ایسے عاشق کہ کہتے تھے نعمت خاں جس دن تو ساز ہستی کو ایک کوئے میں رکھ دے گا خدا کی قسم میں بھی قانون زندگی کے تار توڑ ڈالوں گا۔ ابتدا میں مرزا طاہر وحید کی شاگردی اختیار کی اور بعد میں اپنی غزلیں میر نجات کو دکھانے لگے۔ ۵۳ ایک ضخیم فارسی دیوان یادگار چھوڑا جس میں قریب سات ہزار اشعار ہوں گے۔ ۵۴

بر عظیم کی تہذیب امید کے مزاج میں اس درجہ رچ بس گئی تھی کہ وہ یہاں کی شاعری، موسیقی، رقص، جگت اور لطیفہ گوئی سے پوری طرح لطف اندوز ہونے لگے تھے۔ قاتل نے لکھا ہے کہ ”حالانکہ وہ ولایت (ایران) میں پیدا ہوا تھا لیکن اپنی عقل رسا سے کیت و دوہرے کے مطالب سمجھ لیتا تھا۔“ ۵۵ تذکروں میں امید کے جو اردو شعر ملتے ہیں ان کی تعداد بارہ ۵۶ ہے۔ دو شعر نکات الشعرا میں ہیں، ایک غزن نکات میں ہے اور ۱ گلشن ہند میں جس میں دو غزلیں پانچ پانچ شعر کی ہیں جن میں ایک شعر وہی ہے جو نکات الشعرا میں ہے اور تبدیلی کے ساتھ غزن نکات میں بھی آیا ہے۔ ان کے علاوہ ایک مصرع ہر اشرف علی خان فغان نے بھی گرہ لگائی ہے۔ امید کے وہ اشعار یہ ہیں :

یار بن گھر میں عجب صحبت ہے در و دیوار سے اب صحبت ہے
دل ہارا اسے کرتا ہے رات غیر سے جو سر شب صحبت ہے
درد دل اس سے جو ہم نے نہ کہا ایسی حاصل ہوئی کب صحبت ہے
دہر میں پاس نفس لازم ہے شیشہ و سنگ یہ سب صحبت ہے
دست اغیار ہے زیر سر یسار آج امید کو ڈھب صحبت ہے
ایک اور غزل یہ ہے :

با ناز حور و حسن ملک، جلوۂ پری
یاسن کی بیٹی ایک مری آنکھ میں کھڑی
رقم بہ پیش و گفتم جانم فدائے تست
غصہ کیا و گلی دیا اور دگر لڑی

ایسی نہ مینا اور نہ بھوانی نہ رادھکا
کرتار نے نہ ایسی کوئی دوسری گھڑی
گفتہ کہ تیرے پاؤں پڑم اور بلا لیم
گفتا کہ ڈاڑھی چار مغل تیرے کو کیا پڑی
گفتہ امید وصل پہ ہم تیرے جیتا ہوں
گفتا کہ چل پرے وہی مارے تجھے مری

دوسرے دو شعر ۵ یہ ہیں :

تیری آنکھوں کو دیکھ ڈرتا ہوں الحفیظ الحفیظ کرتا ہوں
ٹال دیتا ہے پنس کے راتوں میں رو کے کہتا ہوں جب میں حال اپنا
اشرف علی خان قباں کا وہ شعر ، جس میں امید کے مصرع پر گرہ لگائی ہے ،
یہ ہے :

شاہد حال ہے یہ مصرع امید فداں کلبے کو بولتے ہیں مردم آگاہ غلط

ان اشعار کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ قیام دہلی کے زمانے میں رواج
ریختہ کے زیر اثر امید نے اردو میں شاعری کی تاکہ وہ یہاں کی صحبتوں میں
اپنی جگہ بنا سکیں ۔ ان کے ذہن میں ریختہ کا لب بھی وہی تصور ہے جس میں
ایک مصرع فارسی کا اور ایک مصرع اردو کا ہوتا تھا اور جس کے نمونے ہمیں
اکبری دور اور اس کے بعد کثرت سے ملتے ہیں ۔ وہ اسی انداز میں اردو الفاظ
کو فارسی قواعد کے مطابق ڈھال کر اپنی ریختہ شاعری میں استعمال کرتے ہیں ،
مثلاً پاؤں پڑم اور بلا لیم ۔ ساتھ ساتھ فارسی روزمرہ و محاورہ کا اردو میں
لفظی ترجمہ کر کے بھی اپنے شعر میں استعمال کرتے ہیں جیسے آنکھ میں کھڑی
(پڑی) در نظر افتادن کا ترجمہ ہے یا ڈاڑھی چار ، ریش سوختہ کا ترجمہ ہے ۔
بعض الفاظ ان کی زبان سے صحیح ادا نہیں ہوتے اس لیے انہیں شعر میں اسی طرح
بالدھنے ہیں جس طرح وہ انہیں بولتے ہیں ، مثلاً ”کوڈھب“ بجائے کڈھب ۔
ان کے لہجے اور تلفظ کے بارے میں حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ”تقریباً
چالیس سال سے اس ملک میں ہے (لیکن) اس کی زبان سے ہندوستانی لہجہ اچھی
طرح ادا نہیں ہوتا ، البتہ اس ملک کی زبان خوب سمجھتا ہے ۔ ۵۸ امید کے مصرعوں
کی ساخت کو دیکھئے ۔ جہاں وہ فارسی ترکیب سے مصرع کو سنوارتا ہے مصرع
چست رہتا ہے اور جہاں وہ اردو زبان استعمال کرتا ہے مصرع سست ہو جاتا

ہے مثلاً ع : ایسی حاصل ہوئی کب صحبت ہے ۔ امید کے ہاں ریختہ میں ہندوستانی
تلمیحات بھی استعمال ہوئی ہیں مثلاً مینا ، بھوانی ، رادھکا ، اور کرتار وغیرہ ۔
بمبئی جمعی امید کی شاعری فارسی و اردو کا کچا پکا مرکب ہے لیکن انجام
کے ہاں زبان و بیان بہتر صورت میں ملتے ہیں ۔

نواب عمدة الملک امیر خان انجام (م ۲۳ ذالحجہ ۱۱۵۹ھ/۵۹/۵۹ دسمبر
۱۷۴۶ع) جن کا اصل نام محمد اسحاق تھا ، عالمگیری سردار ، صوبیدار کابل نواب
امیر خان کے بیٹے اور حضرت شاہ نعمت اللہ ولی کرمانی کی اولاد ۶۰ میں سے
تھے ۔ محمد شاہ کے عہد میں دربار سے منسلک ہوئے اور ذہانت و فطانت ، ظرافت
و حاضر جوابی اور لطیفہ گوئی کی وجہ سے بہت جلد بادشاہ کے منہ چڑھ گئے ۔
اس دور میں علم مجلسی پر چیز سے زیادہ اہمیت رکھتا تھا اور انجام اس میں طاق
تھے ۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ بزم نے رزم کی اور سیج نے میج کی جگہ لے لی تھی ۔
مہذب انسان وہ سمجھا جاتا تھا جو رقص و موسیقی سے گہری دلچسپی رکھتا
ہو ، عشق پریش ہو ، شاعر ہو ، حاضر جواب اور لطیفہ باز ہو ۔ اپنے چست
فکروں سے عقل کو متوجہ کر سکتا ہو ۔ اصراف لے جا کا شکار ہو ۔ امطاراق
سے رہتا ہو ، خدمتگاروں کے ساتھ پالکی میں چلتا ہو ۔ تلوار کے بجائے زبان سے
کام لیتا ہو ۔ انجام میں یہ سب خصوصیات موجود تھیں اسی لیے وہ تیزی سے
ترق کے زینے چڑھتا چلا گیا اور اس کا شمار اسرائے کبار میں ہونے لگا ۔ اس کا
حلقہ احباب بہت وسیع تھا ۔ آرزو ، حاتم ، انسان ، زکی ، ناجی ، خوشگو ،
والہ داغستانی اور احسان وغیرہ اس سے وابستہ تھے ۔ شیخ علی حزین دہلی آئے تو
انجام کے ہاں ٹھہرے اور انجام ہی نے انہیں بادشاہ کے حضور میں پیش کیا ۔ ۶۱
سومن الدولہ اسحاق خان شوستری اور اسد الدولہ اسد یار خان انسان بھی انجام
کے ساختہ و پرداختہ تھے ۔ علم موسیقی اس حد تک جانتے تھے کہ اس فن کے
استاد ان کی شاگردی پر فخر کرتے تھے ۔ ۶۲ اس دور کے بیشتر ناسی گوئے
اور خوش ادا رقاصائیں ان سے واسطہ رکھتے تھے ۔ نوربانی ڈومنی کا ذکر
”مراقع دہلی“ میں آیا ہے ۔ وہ بھی انجام کی منظور نظر تھی اور انجام ہی کی
طرح فقرہ بازی میں طاق تھی ۔ ایک دن انجام کم خواب کا ہاجامہ بننے ہوئے
تھے کہ نور بانی آ گئی ۔ نواب صاحب کو دیکھ کر کہا ”نواب صاحب آج

ف ۔ ”سیج“ میں نے یہ لفظ ”سیج“ کے قافیہ پر میدان جنگ کے معنی میں وضع
کیا ہے ۔ (ج ۔ ج)

کیا کافر ہاجامہ پہنا ہے۔" انجم نے سنا تو بے ساختہ کہا کہ "درو اندک مسلمان ہم ہست" ۶۳ یعنی اس کے اندر تھوڑی سی مسلمان بھی ہے۔

بعد شاہ کا دربار اکبر و عالمگیر کا دربار نہیں تھا جہاں امور سلطنت طے ہوتے تھے۔ اب نہ سلطنت رہی تھی اور نہ امور۔ اسی لیے دربار معلیٰ میں فقرہ بازی اور لطیفہ گوئی ہوتی۔ ہر امیر بادشاہ کو ایسی ہی دلپذیر باتوں سے لبھانے کی کوشش کرتا۔ دربار معلیٰ میں امرائے عظام جمع تھے۔ کسی نے کہا کہ "ملا دو پیازہ کا قول ہے کہ جس پیشہ ور کے نام کے آخر میں "بان" یا "گر" آتا ہے وہ مفسد ہوتا ہے جیسے رتو بان، فیل بان، آہن گر وغیرہ۔ انجم نے مخاطب سے فوراً کہا "ہاں سچ کہتے ہو مہربان" ۶۴ بادشاہ اور امرائے عظام ہنس پڑے۔ دربار معلیٰ کشت زعفران بن گیا اور امور سلطنت طے ہو گئے۔ بادشاہ کے ہاجامے میں مکھی گوس گئی۔ انجم نے کہا جہاں پناہ آپ کیوں ملول ہوتے ہیں۔ آپ ہی گوہ کھائے گی اور نکل جائے گی ۶۵۔ بادشاہ ہنس پڑے۔ ملاں ذرا دیر کو دور ہو گیا۔ ایک دن بادشاہ نے انجم سے سوال کیا کہ پوت، سپوت اور کہوت میں کیا فرق ہے۔ انجم نے فوراً جواب دیا حضرت! پوت اسے کہتے ہیں کہ اس کا باپ بھی بادشاہ ہو جیسے حضور والا ہیں۔ کہوت اسے کہتے ہیں کہ باپ تو ہفت ہزاری سردار ہو اور اس کا بیٹا دانے دانے کو محتاج ہو جیسے یہ آپ کا غلام۔ سپوت اسے کہتے ہیں کہ باپ تو دانے دانے کو محتاج تھا لیکن بیٹا صاحب حشمت و جاہ ہو جیسے نواب برہان الملک۔ سعادت خان نے سنا تو بھٹنا گیا اور فوراً شیخ سعدی کا یہ شعر پڑھا :

ہسر نوح با بدان بنشست خاندان نبوتش گم شد

انجم نے جواب دیا اور وہ جو شیخ سعدی نے کہا تھا :

سگر اصحاب کہف روزے چند پئے نیکان گرفت و مردم شد ۶۶

اسی حاضر جوانی سے انجم برسوں تک سارے دربار پر چھایا رہا۔ مرہٹوں نے امیر الاسرا کے بھائی مظفر خان کے لشکر کی رسد بند کردی اور مجبور ہو کر امیر الاسراء نے لشکر کو واپس بلا لیا۔ واپس آنے تو انجم نے اس واقعے کی یہ تاریخ ۶۷ کہی :

رفتند بر مرہٹہ و خوردند بر دو گوہ

تاریخ گفت ہاتف بخشی وزیر اوہ (۵۱۱۳۷)

ایک اور موقع پر جب مرہٹوں کے ہاتھوں شاہی فوج کی خواری ہوئی اور شکست کھا کر نواب خان دوران دلی آئے تو انجم نے کہا :

نواب آئے ہمارے بھاگ آئے ۶۸

امیر خان انجم نے نادر شاہ کو بھی اپنی بذلہ منجی سے نہایت محظوظ کیا اور ۷ صفر ۱۱۵۲ھ کو جب بادشاہ واپس ہوا تو انجم بخشی گری سوم سے سرفراز ہوا۔ ۶۹ نظام الملک آصف جاہ اور اعتقاد الدولہ قمر الدین خان کے عرض کرنے سے کہ "اگر عمدۃ الملک آپ کی خدمت میں رہیں گے تو ہم نہیں رہیں گے" ۷۰ بادشاہ نے اسی سال انجم کو الہ آباد کی صوبداری پر بھیج دیا۔ ۷۱ ۱۱۵۶ھ / ۱۷۴۳ع میں بادشاہ نے پھر طلب کیا۔ یہاں آکر بادشاہ پر انجم کا دباؤ بڑھ گیا۔ اس کی بے ادبی سے بادشاہ ناراض ہو گیا اور ایک دن جب وہ دربار آنے کے لیے دیوان خاص میں داخل ہو ہی رہا تھا کہ ایک شخص نے پیچھے سے ایسا چمندر مارا کہ وہیں ڈھیر ہو گیا۔ بے اولاد ہونے کی وجہ سے اسوال کی ضبطی کا حکم ہوا لیکن نوکروں نے، جن کی تنخواہیں چودہ مہینے سے چڑھی ہوئی تھیں، اسوال اور لاش پر قبضہ کر لیا۔ چار دن بعد جب تنخواہ کا فیصلہ ہوا تو انجم کی میت دفن ہوئی۔ ۷۲ ناجی کا یہ شعر اسی واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے :

کیوں شہید عشق کے تابوت پر کرتے ہو جنگ

لے چلے ہو دھوم سین یارو یہ سوڑا ہے مگر

شاہ حاتم نے ۵ شعر کا قطعہ تاریخ وفات لکھا جس کے اس مصرع کے

آخری چار الفاظ سے ۱۱۵۹ھ / ۱۷۴۶ع برآمد ہوتے ہیں :

ہائے حاتم امیر خان جی مرد ۷۳

انجم اپنے دور کا نمائندہ امیر تھا اسی لیے ہم نے اس کے حالات زندگی اور واقعات کو قدرے تفصیل سے لکھا ہے تاکہ اس دور کے تہذیبی مزاج اور اس دور کے مہذب انسان کی تصویر اجاگر ہو سکے۔

انجم بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے لیکن اپنی ذہالت اور طویل قیام کی وجہ سے اردو زبان پر بھی عبور رکھتے تھے۔ انہوں نے بہت سی پہیلیاں اور کہہ مکرنیاں بھی کہیں ۷۴۔ پہیلی اور مکرنی اس دور میں علمی مجلسی کا ایک حصہ تھی اور عوام و خواص ان کے بوجھنے میں یکساں دلچسپی لیتے تھے۔ فارسی

شاعری میں وہ بیدل کے شاگرد تھے اور ریختہ میں آرزو سے مشورہ کرتے تھے۔ شاعری ان کی مجلسی ضرورت اور دوسری تہذیبی سرگرمیوں کا صرف ایک حصہ تھی اس لیے انہوں نے جو کچھ کہا اس کے نمونے فارسی و اردو تذکروں میں محفوظ ہیں اور یہی ان کے معلوم کلام کی کل کائنات ہے۔ مرزا علی لطف نے اپنے تذکرے ”گلشن ہند“ میں انجام کی یہ دو غزلیں دی ہیں :

کیوں بلایا ہوڑ میں کیا مجھ سے نادانی ہوئی
دختر رز بزم میں آ شرم سے پانی ہوئی
کل محیط عشق کے صدیوں سے پائی تھی نجات
کشتی دل بے طرح کچھ آج طوفانی ہوئی
ہر پری تمثال جوں آئینہ رکھتا تھا عزیز
ٹوٹتے ہی دل کے مجھ کو سخت حیرانی ہوئی
نعش میری دیکھ کے مثل میں یوں کہنے لگے
کچھ تو یہ صورت نظر آتی ہے پہچانی ہوئی
کیا کہوں انجام میں اس عشق کے آغاز کوں
دوست داروں کی محبت دشمن جانی ہوئی

دوسری غزل یہ ہے :

تک تو فرصت دے کہ ہوں رخصت اے صیاد ہم
بدلتوں اس باغ کے سائے میں تھے آباد ہم
منہ ترا تکتے ہیں سب اقلیم حسن و عشق کے
تو ہی بتلا دے کریں کس سے تری فریاد ہم
دل تو ہے داغ غلامی سے تری طاؤس وار
سامنے قمری کے گو ہیں سرو سان آزاد ہم
اب کسی نے دل جلایا مہربانی سے تو کیا
عمر مانند شرر جب کمر چلے برباد ہم
ساتھ اپنے سر کے تھا انجام ہاسر ہمکنش
شکر ہے تڑپھے نہ زیر خنجر فولاد ہم

ان کے چند متفرق شعر یہ ہیں :

ہم سوب چھپا کے اور سے آنکھیں سلا گیا
نالم کسی کو سار ، کسی کو جلا گیا

قفس کے بیچ ببل نے تڑپ کر چھی دیا اپنا
کسو بے درد نے شاید کہا ہوگا بہار آئی
کیا مری آہ ، کیا صنم کی نگاہ
ایک سرکش کے تیر ہیں و اللہ
چاک کو تقدیر کے ممکن نہیں ہرگز رفو
سوزن تقدیر بھی گو سو برس سیتی رہے
دور سے آئے تھے ساقی صاف کے میخانے کو ہم
پر ترستے ہیں چلے اب ایک پیمانے کو ہم
کیوں نہیں لیتا ہساری تو خبر اے بے خبر
کیا ترے عاشق ہوئے تھے درد و غم کھانے کو ہم

طبیعت کی بزلہ سنجی کے باوجود انجام کی شاعری میں سنجیدگی اور ٹھہرائی کا احساس ہوتا ہے۔ اوپر دی ہوئی دونوں غزلوں میں بیدل کے رنگِ سخن کا سایہ دکھائی دیتا ہے۔ محیط عشق ، کشتی دل ، پری تمثال اور آئینہ وہ مرکبات اور الفاظ ہیں جو بیدل کے ہاں نظر آتے ہیں۔ انجام کی شاعری میں دو باتیں اور قابلِ توجہ ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی زبان صاف ہے ، الفاظ اس دور کے لحاظ سے جاؤ گے ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں۔ قافیہ و ردیف ایک دوسرے سے مربوط اور دونوں مصرعے ایک دوسرے سے پیوست ہیں۔ یہاں وہ اکھڑا اکھڑا پن نہیں ہے جو تزلزلہ خاں امید کی شاعری میں ملتا ہے۔ دوسرے یہ کہ انجام اپنے خیالات اور جذبات کے اظہار کے لیے وہی علامات و اشارات استعمال کرتے ہیں جو فارسی شاعری میں استعمال ہوتے آئے ہیں ؛ مثلاً بزم ، کشتی ، آئینہ ، صیاد ، باغ ، حسن و عشق ، داغ ، طاؤس ، قمری ، سرو ، شرر ، خنجر ، ہند ، واعظ ، قفس ، ببل ، بہار ، تیر ، ترکش ، چاک ، رفو ، سوزن ، تقدیر ، تدبیر ، ساقی ، میخانہ ، پیمانہ ، درد و غم وغیرہ۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو اس دور کے فارسی کے ریختہ گوہوں میں انجام یقیناً قابلِ توجہ ہیں۔

چند شاہی دور کی تہذیب کے تقاضے پورا کرنے کے لیے ، جس میں مردانہ پن کے بجائے زنانہ پن پیدا ہو گیا تھا ، انجام نے ریختہ کے مقابلے میں ایک نئی صنفِ سخن ”ریختی“ کے نام سے ایجاد کی۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ ”ریختہ کے مقابلے میں جو مذکور لفظ ہے (اس نے) ریختی تصنیف کی۔“ یہ وہی صنفِ سخن ہے جو اودھ کی تہذیب میں ، جہاں چند شاہی دور کا رنگ دربار اور معاشرے پر چھایا ہوا تھا ، نہایت مقبول ہوئی۔ انجام کی ریختی کے نمونے ہم تک

نہیں پہنچے لیکن ایجاد و اقلیت کا سہرا انہی کے سر ہے۔
 اٹھارویں صدی تقریباً آدھی گزر چکی ہے۔ اردو شاعری میں ہر طرف ابھار کا چرچا ہے اور اس کے اثرات سارے برعظیم میں شال ہے دکن تک پھیل گئے ہیں۔ فارسی شاعری کا رواج تیزی سے کم ہو رہا ہے لیکن اب بھی بہت سے ایسے قابل ذکر فارسی شعرا موجود ہیں جو ریختہ میں خود بھی کہہ رہے ہیں اور اردو شاعری کو متاثر بھی کر رہے ہیں۔ اگلے باب میں ہم فارسی کے ایسے ہی دوسرے ریختہ گو شعرا کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱۔ اسلامک کلچر : (انگریزی) عزیز احمد ، ص ۲۵۱ ، آکسفورڈ یونیورسٹی پریس ۱۹۶۶ء۔
- ۲۔ دائر سخن (۱۵۹) : سراج الدین علی خان آرزو ، مرتبہ ڈاکٹر سید محمد اکرم ص ۷ ، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ، راولپنڈی ۱۹۷۳ء۔
- ۳۔ ”افضل اہل زمانہ“ تاریخ ولادت ہے اور ”معزز الدین محمد موسوی رقت“ تاریخ وفات ہے۔ کلمات الشعرا : محمد افضل سرخوش ، ص ۱۰۰ و ۱۰۲ ، مطبوعہ شیخ مبارک علی لاہور۔
- ۴۔ مفتاح التواریخ : طاسی ولیم دیل ، ص ۲۸۶ ، نولکشور پریس کالجور ۱۸۶۷ء۔
- ۵۔ نکات الشعرا : ص ۳ ، نظامی پریس پدایوں ۱۹۲۲ء۔
- ۶۔ مجموعہ نغز : قدرت اللہ قاسم ، (حصہ اول) ص ۲۵ ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، سلسلہ نشریات کتبہ پنجاب لاہور ۱۹۲۳ء۔
- ۷۔ کلمات الشعرا : محمد افضل سرخوش ، ص ۹۸ ، شیخ مبارک علی ، لاہور۔
- ۸۔ روز روشن : مظفر حسین صبا ، ص ۸۹۵ ، کتب خانہ رازی ، طہران ۱۳۳۳ھ۔
- ۹۔ گلشن وحدت : مرتبہ مولانا عبداللہ خان و پروفیسر ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان ، ص ۳ ، ادارہ مجددیہ ناظم آباد کراچی ۱۹۶۶ء۔
- ۱۰۔ مائل دہلوی کا ایک اہم تاریخی قطعہ : محمد اکرام چغتائی ، ص ۲۳۷ تا ۲۴۵ مطبوعہ فنون لاہور ، شمارہ نمبر ۷ ، دسمبر ۱۹۶۶ء۔ مائل کا یہ تاریخی قطعہ اکرام چغتائی کو اس قلمی بیاض سے ملا جو پنجاب یونیورسٹی لاہور کے ذخیرہ کینی دہلوی میں موجود ہے اور بقول مرتب یہ قطعہ ۱۵۱۷ء سے قبل کا ہے۔

- ۱۱۔ لفظ ”انتخاب“ سے تاریخ ولادت اور ع ”از عالم رقت میرزا بیدل گفت“ سے تاریخ وفات نکاتی ہیں۔ سفینہ خوشگو : بندرین داس خوشگو ، مرتبہ عطا کاکری ، ص ۱۰۵ اور ص ۱۲۳ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ء۔
- ۱۲۔ سفینہ خوشگو : بندرین داس خوشگو ، ص ۱۱۵ ، مرتبہ عطا کاکری ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ء۔
- ۱۳۔ ایضاً : ص ۱۱۳۔
- ۱۴۔ جلوۂ خضر (حصہ اول) : سید فرزند احمد بلگرامی ، ص ۹۵ ، مطبع نور الانوار آره ۱۳۰۲ھ۔
- ۱۵۔ سفینہ خوشگو : ص ۱۲۳۔
- ۱۶۔ جلوۂ خضر : ص ۹۸۔
- ۱۷۔ رسالہ اردو : ص ۵۸ ، اورنگ آباد ، جنوری ۱۹۲۳ء۔
- ۱۸۔ دیوان خواجہ میر درد (قلمی) : مخزنہ برٹش میوزیم لندن ، عکس مملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی لاہور۔
- ۱۹۔ جلوۂ خضر : ص ۹۷۔
- ۲۰۔ مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۲۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔
- ۲۱۔ ”گنج معنی بود کرد افلاک در زیر زمین“ سے ۱۱۳۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۱۲۷ ، رفاہ عام پریس لاہور ۱۹۱۳ء۔
- ۲۲۔ میرزا عبدالغنی بیگ قبول : ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، ص ۸۱ ، ۸۲ ، ماہی ”اردو“ کراچی شمارہ ۳ ، ۱۹۶۶ء۔
- ۲۳۔ دیوان ولی : مرتبہ نور الحسن ہاشمی ، ص ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۵۳ء۔
- ۲۴۔ طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔
- ۲۵۔ سفینہ خوشگو : ص ۱۶۷۔
- ۲۶۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، مرتبہ حبیب الرحمن شروانی ، ص ۹۳ ، نظامی پریس پدایوں ۱۹۲۲ء۔
- ۲۷۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۱۹۹ ، مطبع رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ء۔

- ۲۸- نکات الشعرا : محمد افضل سرخوش ، ص ۹۶ ، شیخ مبارک علی تاجر کتب لاہور -
- ۲۹- ایضاً : ص ۹۶ و حاشیہ ص ۹۶ -
- ۳۰- سرو آزاد : ص ۱۹۹ -
- ۳۱- سفینہ خوشگو : ص ۱۶۵ -
- ۳۲- ایضاً : ص ۱۶۸ -
- ۳۳- ایضاً : ص ۱۶۷ -
- ۳۴- نکات الشعرا : ص ۹۶ -
- ۳۵- ایضاً : ص ۱۲ - ۱۳ -
- ۳۶- اس بحث کے لیے دیکھیے ولی کا سال وفات - ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۵۳ تا ۶۸ جشن نامہ یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور دسمبر ۱۹۷۲ع اور تاریخ ادب اردو (جلد اول) ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۵۳۵ تا ۵۳۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۷۵ع -
- ۳۷- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۶۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -
- ۳۸- سفینہ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۲۷ ، پشہ بہار ۱۹۵۸ع -
- ۳۹- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۵۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -
- ۴۰- تذکرہ سرخوش : دو تذکرے ، جلد اول ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۹۳ ، پشہ بہار ۱۹۵۹ع -
- ۴۱- نکات الشعرا : مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی ، ص ۲۷ ، نظامی پریس ہدایوں ۱۹۲۲ع -
- ۴۲- تذکرہ شعرائے اردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی ، ص ۳۳ ، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۳۰ع -
- ۴۳- مجمع النفائس (قلمی) سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۵۹ ، مخزنہ قومی عجائب خانہ کراچی -
- ۴۴- وقائع بدائع : اندر رام غلصہ ، ص ۸۳ ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور اگست ۱۹۵۰ع -
- ۴۵- مجموعہ نغز : حکیم قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۱۳۱ ، ترقی اردو بورڈ دہلی ۱۹۷۳ع -
- ۴۶- تذکرہ گل رعنا : لچھمی ٹرائن شفیق (تین تذکرے ، مرتبہ نثار احمد فاروقی) ص ۲۲۱ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۸ع -

- ۴۷- ”در ابتدائے سلطنت خلد منزل بہادر شاہ بہ ہندوستان رسید و بدستگیری نواب ذوالفقار خان نصرت جنگ خلف الصدق آصف الدولہ مد خان منصب وزارت و خطاب قزلباش خان معزز و ممتاز گردید“ - تاریخ مظفری (قلمی) مصنفہ محمد علی خان انصاری ، سنہ تصنیف ۱۲۰۲ھ ، مخزنہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
- ۴۸- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۷ ، نظامی پریس ہدایوں ۱۹۲۲ع -
- ۴۹- سرو آزاد ، ص ۲۱۰ -
- ۵۰- مصنفہ ابراہیم ، قلمی نسخہ بران (شاعر نمبر ۳۵۳) ، عکس مملوکہ مشفق خواجہ کراچی -
- ۵۱- تحفۃ الشعرا : مرزا افضل بیگ خان قاقشال ، ص ۱۰۱ ، مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل مطبوعہ ادارہ ادبیات اردو ۱۹۶۱ع -
- ۵۲- سفینہ خوشگو : بندرین داس خوشگو ، ص ۲۵۰ ، مرتبہ عطا کاکوی ، پشہ بہار ۱۹۵۹ع -
- ۵۳- عقد ثریا : غلام ہمدانی مصنفی ، مرتبہ مولوی عبدالحق ، ص ۷ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ع -
- ۵۴- سفینہ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۶ ، مطبوعہ پشہ بہار ۱۹۵۸ع -
- ۵۵- تحفۃ الشعرا : ص ۱۰۰ ، ۱۰۱ -
- ۵۶- نکات الشعرا : ص ۷ ، ۸ - مخزن نکات : مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۷۵ - جشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۰ ، دارالاشاعت پنجاب ۱۹۰۶ع -
- ۵۷- مجموعہ نغز میں امید کے ترجمے میں (ص ۷۱) ایک اور شعر ملتا ہے : یار گھر جانا ہے یارو کیا کروں پائے گھر جانا ہے یارو کیا کروں یہ شعر اس لیے مشکوک ہو جاتا ہے کہ گردیزی نے تذکرہ ریختہ گویاں ، (ص ۱۰۱) میں اسے مغل خان سبقت از اقربائے نواب نظام الملک آصف چاہ کا بتایا ہے اور تحفۃ الشعرا میں قاقشال نے اسے میر یحییٰ مخاطب بہ عاشق علی خان ایما کا بتایا ہے جو خوشحال خان قاقشال کا صبیہ زادہ تھا (ص ۱۵۱) -
- ۵۸- مردم دیدہ : حاکم لاہوری ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۴۸ ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور ، فروری ۱۹۵۵ع تا نومبر ۱۹۶۰ع -
- ۵۹- تاریخ مظفری (قلمی) ص ۱۶۲ ، مخزنہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -

- ۶۰۔ احوال و آثار حضرت شاہ نعمت اللہ ولی کرماتی : مرزا ضیاء الدین بیگ ، ص ۲۳۴ ، کراچی ۱۹۷۵ ع -
- ۶۱۔ عقد ثریا : غلام ہمدانی مصدقی ، ص ۱۰ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۴ ع -
- ۶۲۔ تذکرہ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۲۹ ، مطبوعہ ”معاصر“ پٹنہ -
- ۶۳۔ طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۷۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ع -
- ۶۴۔ طبقات الشعرا : ص ۷۰ -
- ۶۵۔ مفتاح التواریخ : طامس ولیم بیل ، ص ۳۲۴ ، مطبع فولکشور کانپور ۱۸۶۷ ع -
- ۶۶۔ انجم : کتب علی خان فائق ، ص ۵ و ۶ ، اورینٹل کالج میگزین لاہور ، جلد ۳۷ ، عدد ۱ ، نومبر ۱۹۶۰ ع -
- ۷۰۔ گل رعنا : لچھمی نرائن شفیق ، ورق ۳۴ ب ، مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لاہوری لاہور -
- ۷۱۔ ”یک ہزار و یک صد و پنجاہ و دو بہ صوبیداری الہ آباد مقرر کردہ مرخص نمود“ تذکرہ بے جگر (قلمی) انڈیا آفس ، عکس مملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی لاہور -
- ۷۲۔ مفتاح التواریخ : ص ۲۲۵ -
- ۷۳۔ دیوان قدیم شاہ حاتم : مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
- ۷۴۔ گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۱۴ -
- ۷۵۔ شعر ۱ ، ۲ گلشن معین (مردان علی خان مبتلا ، مرتبہ سید سعید حسن رشوی ادیب ، ص ۱۵۱ ، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ ع) میں ، شعر ۳ مسرت افزا (ابوالحسن امیر الدین احمد عرف امرا اللہ آبادی ، ترجمہ ڈاکٹر مجید قریشی ، ص ۳۱ ، حلیم مجلس کتب خانہ دہلی ۱۹۶۸ ع) میں اور شعر ۴ ، ۵ ، ۶ طبقات الشعرا (قدرت اللہ شوق ، ص ۶۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ع) میں درج ہیں -
- ۷۶۔ طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۶۸ ، ۶۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۱۲۱ ”و نیز بدان کہ نظر این ماجرا احوال شعرائے ریختہ ہند است و آن شعرے است بہ زبان ہندی اہل اردوئے ہند غالباً بطریق شعر فارسی و آن الحال بسیار رائع ہندوستان است و سابق در دکن رواج داشت بہ زبان ہاں ملک -“
- ص ۱۲۶ ”اکثر استادان آن وقت از راہ ہوش شعر ریختہ موزون می نمود ، چنانچہ قدوة السالکین ، زبدۃ الواصلین میرزا عبدالقادر بیدل رحمۃ اللہ علیہ نیز درین زبان غزلے گفتہ کہ مطلع و مقطع اش این ست -“
- ص ۱۲۸ ”این ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختہ خود بکار ببر ، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت -“
- ص ۱۲۹ ”طبعی درست دارد -“
- ص ۱۳۰ ”جوئے آزادانہ طبع و صاحب فکر است ، ہفت ہشت سال پیش فقیر مشق کردہ -“
- ص ۱۴۰ ”اکثر بہ ویرانہ ام قدم رنجہ می فرمود و فرمائش اطعمہ ہندوانہ می نمود - فقیر زیادہ از دو ہزار بار گلہائے فیض از صحبت آن گلشن فیض چیدہ -“
- ص ۱۴۰ (الحال در گجرات بسر می برد) -“
- ص ۱۴۱ ”ظاہراً دیوان ریختہ مرتب ہم ساختہ ، دیوانش ہم فرستادہ -“
- ص ۱۴۱ ”صاحب دیوان ریختہ نیز -“
- ص ۱۴۱ ”ریختہ نیز بہ طور ایہام کہ رائع آن وقت بود می گفت -“
- ص ۱۴۳ ”خوش باشد کہ من درین ایام دو شعر ریختہ موزون کردہ ام -“
- ص ۱۴۳ ”بوسعت مشرب بچردانہ و بے قیدانہ زندگی می کرد -“
- ص ۱۴۳ ”بہ قانونے سرود می خواند کہ مطربان کہی باساع توانے آن در مقام حیرت می آمدند ، در کلبہ اش مجمع خویاں می شد - بدیدن تماشاے رقص شوق مفرط داشت -“
- ص ۱۴۳ ”باآنکہ ولایت زا بود اما از عقل رسا مضامین کبت و دوہرہ می قہقہد -“

- ص ۱۳۵ ”قریب چھٹ سال کہ درین ملک است زبانش بلمجد ہندی خوب
نمی گیرد و لیکن زبان این ملک را خوب می فہمید۔“
- ص ۱۳۶ ”نواب صاحب ! امروز چہ ازار کافر پوشیدہ اند۔“
- ص ۱۳۸ ”اگر عمدۃ الملک در حضور می باشد بودند مابھی شود۔“
- ص ۱۴۰ ”مقابلہ ریختہ کہ لفظی است مذکر ریختی تصنیف نمودہ۔“

• • •

دوسرا باب

فارسی کے ریختہ گو : آرزو ، مخلص وغیرہ

سراج الدین علی خان آرزو (۱۵۱۰۹۹ - ۱۱۶۹/۵۸۸-۱۶۸۷ - ۱۷۵۶ع)
جن کا پورا نام شیخ سراج الدین علی ، خطاب استعداد خاں اور مخلص آرزو تھا ،
بنیادی طور پر فارسی کے شاعر اور عالم تھے ۔ اردو میں انہوں نے تقریباً ۲۷
شعر کہے ہیں ۔ اشعار کی یہ تعداد ہرگز ایسی نہیں ہے کہ ان کے حوالے سے آرزو
کو تاریخ ادب میں کوئی جگہ دی جائے لیکن اس دور کی ایک پر اثر علمی و
ادبی شخصیت کی حیثیت سے انہوں نے ایسے گہرے اثرات چھوڑے کہ ریختہ
نے فارسی کی جگہ لے لی ۔ انہوں نے اس دور کے فوجیان شعرا کو ریختہ کی
طرف متوجہ کیا ، ان کی تربیت کی ، انہیں راستہ دکھایا اور بقول میر ”اس
فن بے اعتبار کو ، جسے ہم نے اختیار کر لیا ہے (آرزو نے) معتبر بنایا۔“
میر نے یہ بھی لکھا ہے کہ ”تمام فن استادان فن ریختہ بھی انہی بزرگوار کے
شاگرد ہیں۔“^۳ میر نے آرزو کو ”اوستاد و پیر و مرشد بندہ“^۴ کہا ہے ۔
سودا ، میر اور درد نے ان سے فیض تربیت پایا ہے ۔ ۵۔ شاہ مبارک آبرو کو
خود آرزو نے اپنا شاگرد بنایا ہے ۔ ۶۔ مضمون ۷ ، یک رنگ ، اند رام مخلص اور
ٹیک چند بہار بھی ان کے شاگرد ہیں ۔ ۸۔ اگر اس دور پر نظر ڈالی جائے تو آرزو
اس پر چھائے ہوئے ہیں ۔ انہوں نے نئی نسل کے شعرا کو نہ صرف ریختہ گوئی
کی طرف مائل کیا بلکہ انہیں اصول فن بھی سمجھائے اور ایک ایسا اعتماد
دیا کہ وہ ریختہ گوئی پر تبحر کرنے لگے ۔ ریختہ کی ترویج و اشاعت کے
لیے انہی مکان پر پر مہینے کی پندرہ تاریخ کو مشاعرے کے مقابلے میں ”مراختہ“
کی محفلیں منعقد کیں ۔ میر درد سے حاکم لاہوری کی دو بار ملاقاتیں ہوئی تھیں ۔ ۹۔
شمال میں اردو شاعری کا آغاز ایہام گوئی سے ہوا اور برسوں اس کا ایسا
زور شور رہا کہ دوسرے رنگ سخن اس کے آگے ماند پڑ گئے ۔ آرزو نے خود
بھی اسی رنگ میں شعر کہے لیکن اس دور میں ان کا ایک کارنامہ یہ بھی ہے

کہ ”فارسی شاعری کا رخ تمثیل گوئی سے موڑ کر تازہ گوئی کی طرف کر دیا۔“ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ جب ایہام گوئی کا زور ٹوٹا اور اردو شاعری کا رخ، جس کے سرخیل مرزا مظہر جان جاناں تھے، تازہ گوئی کی طرف ہو گیا تو پھر یہی روایت اردو غزل کی بنیادی روایت بن گئی۔ اس اعتبار سے آرزو نے دوہرا کام انجام دیا اور ایک رنگِ سخن کے خاتمے پر جب مرزا مظہر کے زیر اثر دوسرا رنگِ سخن رائج ہوا تو اس کی بنیاد میرؔ بھی آرزو کا اثر موجود تھا۔ پہلے رنگِ سخن کے ”استاد بے مثل“ آبرو ہیں، جو آرزو کے شاگرد ہیں اور دوسرے رنگِ سخن کے ناسور شعرا میرؔ، سودا اور درد ہیں جو کہ آرزو ہی کے شاگرد و تربیت یافتہ ہیں۔

خان آرزو نے جس دور میں شعور کی آنکھ کھولی وہ ’ہر آشوب دور تھا۔ مغلیہ سلطنت کا سورج غروب ہو رہا تھا۔ مرہٹوں کا عروج و زوال، صوبے داروں کی خود مختاری، جاٹوں اور سکھوں کی شورشیں، نادر شاہ کا حملہ اور قتل عام، احمد شاہ ابدالی کے بے در پے حملے سب ان کی آنکھوں کے سامنے ہوئے لیکن آرزو، جو محمد شاہ کی تخت نشینی کے قوراً بعد ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ء میں دہلی آئے، تقریباً ۳۷ سال تک (سوائے ۱۱۳۷ھ/۱۷۲۴ء میں نواب موتمن الدولہ اسحق خان شوستری کے ساتھ دکن جانے کے) یہیں تصنیف و تالیف میں مصروف رہے۔ اس زمانے میں ان کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی۔ جب حالات بگڑے اور نواب سالار جنگ کو، جن کے والد موتمن الدولہ اسحق خان شوستری سے وہ بیس سال وابستہ رہے، دہلی چھوڑ کر لکھنؤ جانا پڑا تو وہ خان آرزو کو بھی اپنے ہمراہ لے گئے۔ یہ قافلہ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء کے بالکل آخر میں لکھنؤ پہنچا۔ آرزو جانے کو تو چلے گئے اور میرؔ نے ان پر ”طبع“ کا الزام بھی لگایا لیکن سولہ مہینے بعد ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ/۲۷ جنوری ۱۷۵۶ء کو وہیں وفات پا گئے اور وصیت کے مطابق ان کی میت تدفین کے لیے دہلی لائی گئی اور یہیں اپنے مکان میں، جو بیرون وکیل پورہ ۱۳ اند رام ٹھکانے کے مکان کے قریب بنوایا تھا، دفن کر دیے گئے۔ اکبر آباد ان کی جائے پیدائش تھی۔ گوالیار میں ان کی تنہیال تھی۔ باپ کی طرف سے حضرت نصیر الدین چراغ دہلی کے بھائیہ شیخ کمال الدین سے اور ماں کی طرف سے حضرت غوث گوالیاری شطاری سے ان کا سلسلہ نسب ملتا ہے۔ ۱۴ ان کے والد شیخ حسام الدین بھی شاعر تھے اور حسامی تخلص کرتے تھے جنہوں نے ایک مثنوی ”حسن و عشق“ کے نام سے لکھی تھی۔ خود آرزو نے اپنے تذکرے میں ۱۵

اپنے والد کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ انہوں نے ”قصہ کامروپ و کام لٹا“ کو مثنوی و ہرزور انداز میں سوزوں کیا تھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی، جو آرزو کی پیدائش سے ۲۸ سال پہلے ۱۱۰۷ھ/۶۱ - ۱۶۶۰ء میں لکھی گئی تھی، ان کی نظر سے نہیں گزری یا پھر اپنے والد کے احوال لکھتے وقت ان کے سامنے نہیں تھی۔ اس میں کامروپ و کام لٹا کی داستانِ عشق کو نہیں بلکہ ”منوہر و مدمالتی“ کے قصے کو مثنوی کا موضوع بنایا ہے۔ یہی غلطی غلام علی آزاد ہلکراسی نے سرو آزاد میں اور شفیق نے ”چمستان شعرا“ میں کی ہے۔ یہ وہی قصہ ہے جسے غوامی نے اپنی مثنوی ”کاشنِ عشق“ میں بھی بیان کیا ہے۔

فت۔ اس مثنوی کا نام ”حسن و عشق“ ہے جیسا کہ اس شعر سے واضح ہے :

سخن کز حرف حسن و عشق خواندم

ہم اور انا نام ”حسن و عشق“ ماندم (ورق ۱۰۶ ب)

یہ مثنوی ۱۱۰۷ھ/۶۱ - ۱۶۶۰ء میں تصنیف ہوئی :

ز تارخِ عرب کردم شارے

بہ ہفتاد و یک افزودم ہزارے (۱۱۰۷ھ)

(ورق ۱۰۸ الف)

اس مثنوی میں ”کامروپ و کام لٹا“ کی نہیں بلکہ منوہر و مدمالت کی داستان نظم کی گئی ہے جیسا کہ ان اشعار سے واضح ہے :

ز نیکوئی منوہر کرد نامش

بدست تربیت داد انتظاش (ورق ۱۹ ب)

سخن دانے کہ تاریخ چہاں خواند

سخن از حال مدمالت چہاں راند (ورق ۲۰ الف)

مثنوی میں حسامی اور حسام الدین دونوں بطور تخلص آئے ہیں :

حسام الدین چہ داری استطاعت

کہ گوئی نعمت او، اے بے بضاعت (ورق ۹)

حسامی پاں بمطلب زود باشی

زبان را کند کن در خود تراشی (ورق ۲۴ ب)

اس میں مدح بادشاہ کے تحت اورنگ زیب عالمگیر کے دکن سے آگرہ آنے کا بھی ذکر ملتا ہے۔ اس مثنوی کے اختتامیہ اشعار سے یہ بات بھی سامنے

آتی ہے کہ یہ بات بھی سامنے

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

خان آرزو شاعر بھی تھے اور عالم ، نقاد ، ماہر انسانیات ، عقیق اور لغت نویس بھی ۔ وہ فارسی ، اردو اور سنسکرت کے علاوہ کئی علاقائی زبانوں مثلاً پنجابی ، برج بھاشا ، برہانی اور اودھی وغیرہ سے بھی واقف تھے ۔ موسیقی ، فن تاریخ گوئی اور علم عروض میں بھی اسنادی کا درجہ رکھتے تھے ۔ ان کی تصانیف میں حد درجہ تنوع ہے ۔ فارسی میں لکھے جانے کے باوجود ان تصانیف کا اردو زبان و ادب پر گہرا اثر پڑا ہے ۔ اس اثر کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ اس دور میں تعلیم یافتہ لوگ فارسی زبان سے اسی طرح واقف تھے جس طرح آج کے تعلیم یافتہ انگریزی زبان سے واقف ہیں ۔ خان آرزو کی شخصیت و اثرات کے مطالعے کے لیے ضروری ہے کہ ان کی تصانیف ۱۶ کے تنوع کو بھی ایک نظر دیکھ لیا جائے :

دواوین : دیوان آرزو ، جس میں غزلیات ، قصائد اور مختصر مثنویاں شامل ہیں ۔

دیوان آرزو ، شفیعی شیرازی کے دیوان کے جواب میں ۔

دیوان آرزو ، دیوان سلیم کے جواب میں ۔

دیوان آرزو ، دیوان فغانی کے جواب میں ۔

دیوان آرزو ، آخری عمر کا کلام ۔

(بقیہ ملاحظہ صفحہ گزشتہ)

آق ہے کہ حسام الدین حساسی اکبر آباد کے رہنے والے نہیں تھے بلکہ ان کا تعلق حصار سے تھا :

چو در خاک حصار این لاله بشکفت

حصار سبز گلشن آفریب گفت

حصار دلکش شہر دل افروز

کہ بادہ ہموچو نام خویش فیروز

وطن گم من و تویت گم دہر

زمین فیض بخش و عسیریب بحر

یہ نسخہ ، جیسا کہ اس کے ترقیمے سے ظاہر ہوتا ہے ، ”فتح اللہ حسینی الجائسی نے روز دو شنبہ نہم شہر ربیع الاول سنہ ہزار و نو ہجری در بلدہ خیرہ بندر سورت“ میں لکھا ۔ یہ غلطی (ق ۳۶) انجمن ترقی اردو کراچی کے ذخیرے میں موجود ہے ۔ (ج - ج)

دیوان آرزو ، دیوان کمال خجندی کے جواب میں ۔ یہ صرف ردیف دال تک ہے ۔

مثنوی ”شور عشق“ ، معروف بہ ”سوز و ساز“ ۔ زلالی کی مثنوی ”محمود و ایاز“ کے جواب میں ۔

مثنوی ”جوش و خروش“ ، نوعی کی مثنوی ”سوز و گداز“ کے جواب میں ۔

مثنوی ”مہر و ماہ“ شاعر سلیم کی مثنوی ”قضا و قدر“ کے جواب میں ۔

مثنوی ”عالم آب“ ، ساق نامہ ظہوری کے جواب میں ۔

سراج اللغات — قدیم فارسی الفاظ کے بیان میں ۔ اس میں تقریباً چالیس ہزار الفاظ شامل ہیں ۔

چراغ ہدایت — شعرائے متاخرین کے وہ الفاظ و اصطلاحات ، جو قدیم کتابوں میں نہیں ملتے ۔ تقریباً پانچ ہزار الفاظ ۔ آرزو نے مقدمے میں لکھا ہے کہ ”اس کتاب میں درج ہونے والے لغات دو قسم کے ہیں ۔ پہلی قسم ان الفاظ کی ہے جن کے معنی مشکل ہیں اور اکثر اہل ہند ان سے واقف نہیں ہیں ۔ دوسری قسم ان لغات کی ہے جن کے معنی تو معلوم ہیں لیکن ان کی صحت کے بارے میں بعض حضرات کو ، قصائے اہل زبان کی بول چال کے مطابق ماننے میں تردد پیدا ہو گیا ہے ۔۔۔ اس لیے زبان دانان ایران و توران کے لیے نہیں بلکہ فارسی گویان ہند کے لیے یہ نسخہ مفید ہے ۔“ ۱۷۷

”نوادر الانفاظ“ میں آرزو نے عبدالواسع ہانسوی کی تالیف ”غرائب اللغات“ کی تصحیح و ترمیم کی ہے ۔ اس میں اردو کے تقریباً پانچ ہزار الفاظ کی فارسی زبان میں تشریح کی گئی ہے ۔ ۱۱۵۶/۵۱۷۳ع میں یہ زیر تالیف تھی ۱۸۔

مشر — یہ کتاب جلال الدین سیوطی کی تصنیف ”المزہر“ کے طرز پر لکھی گئی ہے لیکن اس کا دائرہ زیادہ وسیع ہے ۔ یہ ۱۳۱ اصولوں پر مشتمل ہے جن میں فصیح و ردی ، مفرد و شاذ ، آشنا و غریب ابدال ، امالہ ، توافقی الفاظ ، تعریف الفاظ فارسیہ ،

مثنویات :

لغات :

علم لغت :

مشترک و مترادف اور توابع کے اصولوں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ۱۹۔

فنِ بلاغت :

عظیمہ کبریٰ — علم بیان میں ۔

موہبتِ عظمیٰ — علم معانی میں ۔

شرح :

خیابان — شرح گلستان سعدی ، شکوفہ زار — شرح مسکندر نامہ ، شرح قصائدِ عرفی ۔

سراج و ہاج — حافظ کے ایک شعر کی تشریح میں ۔ شرح گل کشتی اور شرح مختصر المعانی کا ذکر بھی آیا ہے لیکن کوئی نسخہ معلوم نہیں ہے ۔ ۲۰۔

لقہ و نظار :

تنبیہ النفاثین — حزیں کے اشعار پر تنقید ۔ ”جمع النفاثی“ میں آرزو نے اپنی تصانیف کی جو فہرست دی ہے اس میں ”تنبیہ العارفين“ لکھا ہے ۔ ۲۱۔ ممکن ہے یہ کتابت کی غلطی ہو ۔

سراج منیر — ابوالبرکات منیر لاہوری نے عرفی ، طالب ، زلالی اور ظہوری کے کلام پر جو اعتراضات کیے ہیں آرزو نے ان کا رد لکھا ہے ۔

داد سخن — ’ملا‘ شیدا نے قدسی کے کلام پر منظوم تنقید لکھی ۔ منیر لاہوری نے اس کا محاکمہ کیا ۔ آرزو نے منیر کے اس منظوم محاکمے پر تنقید لکھی اور ابتدا میں تین مقدمے اور آخر میں خاتمہ لکھا ۔

تذکرہ :

جمع النفاثی — اس میں ۱۷۳۵ فارسی شعرا کے حالات اور ان کے کلام کا انتخاب درج ہے ۔ یہ ۵۱/۸۱۶۴ - ۵۰ - ۱۷۵۰ء میں مکمل ہوا ۔ آرزو کے ایک شاگرد سناٹھ سنگھ بیدار نے قطعہ تاریخ تکمیل لکھا جس کے آخری مصرع ”گلزار خیال اہل معنی جہاں“ سے ۵۱۶۴ء برآمد ہوتے ہیں ۔

مغفقات :

پیام شوق — خطوط کا مجموعہ ۔

گلزار خیال — موسم بہار اور ہولی ۔

آبروئے سخن — در صفت حوض و نوارہ و تاک ۔

آرزو شاعروں کے شاعر اور ناقدوں کے ناقد تھے ۔ انہوں نے لسانی ، علمی اور ادبی و شعری مسائل پر ناقدانہ انداز سے اس طور پر رجحانات و خیالات کا

احاطہ کیا ہے کہ اس دور کے شعرا اور اہل علم و ادب نے ان سے روشنی حاصل کی ۔ اردو کے تعلق سے ان کی اولیات یہ ہیں :

(۱) آرزو نے اردو زبان کی لسانی تحقیق کی بنیاد رکھی اور فارسی سے اردو الفاظ کا مقابلہ کر کے تقابلی مطالعے کی بنیاد ڈالی ۔ انہوں نے نہ صرف اردو و فارسی کے توافقی مطالعہ کیا بلکہ سنسکرت و فارسی کا بھی مطالعہ کیا ۔ ”مشر“ میں خود اس بات کا اظہار کیا ہے ۔

(۲) ”اردو“ کا لفظ زبان اردو کے معنی میں سب سے پہلے آرزو نے نوادر الالفاظ ۲۲ میں کئی جگہ استعمال کیا ہے ، مثلاً :

(الف) ”و در اردوئے معلیٰ می یاشم شنیدہ ایم ۔“

(ب) ”لیکن لفظ مذکور و متعارف اردوئے بادشاہی و زبان اکبر آباد و شاہ جہاں آباد نیست ۔“

(ج) ”لیکن نکھوڑا در عرف اردو وغیرہ بہ معنی حرف ناز و غرور است ۔“

(د) ”لیکن پڑھنا زبان اردو و اہل شہر پالیست ۔“

(۴) آرزو نے اردو شعرا میں اعتماد پیدا کر کے انہیں ریختہ میں بطرز فارسی شعر کہنے پر مائل کیا ۔

(۵) آرزو نے سبکِ ہندی کو سبکِ ایرانی کے مقابلے میں کھڑا کر کے ، برعظیم کے مخصوص تہذیبی ، معاشرتی و لسانی اثرات کے پیش نظر ، وہ اہمیت دی جس سے ایرانی اسے اب تک محروم کیے ہوئے تھے ۔ اسی بحث کے ذیل میں اردو زبان کے قواعد ، اس کے صرف و نحو اور لغات کے بارے میں بھی جائزہ اشارے کیے ۔ اردو اسلا کے اصول بھی ساتھ ساتھ مقرر کیے ۔

(۵) آرزو نے لغت نویسی میں بھی الفاظ کے معنی ، نہایت اختصار لیکن صفائی کے ساتھ بیان کرنے کی طرح ڈالی ۔

ان خدمات اور ان اثرات کے علاوہ ، جن کا ذکر اوپر آ چکا ہے ، اردو لغت نویسی اور اردو شاعری کے ذیل میں آرزو کی خدمات کا مطالعہ بھی ضروری ہے ۔

میر عبدالونیس ہالوسوی نے عہدِ اورنگ زیب میں ”غرائب اللغات“ کے نام

سے طلبہ کے فائدے کے لیے ایک لغت لکھی جس میں مخصوص اردو الفاظ کے معنی فارسی زبان میں اور ہم معنی فارسی الفاظ کے حوالے سے درج کیے۔ عبدالواسع ہانسوی کا مقصد یہ تھا کہ ”غیر معروف نام“، بہت سی اشیا اور نامانوس الفاظ کے معنی عام لوگوں کے لیے صاف عبارت اور واضح اشارات میں بیان کرے تاکہ اس سے پورا فائدہ اور عام نفع حاصل ہو۔^{۲۲} خان آرزو کی نظر سے ”غرائب اللغات“ گزری تو انہیں محسوس ہوا کہ اس میں نہ صرف لفظوں کی تشریح جامع نہیں ہے بلکہ بعض الفاظ کے معنی بھی صحیح بیان نہیں کیے گئے ہیں۔ آرزو نے اس لغت میں بہت سے ایسے الفاظ شامل کیے جو سنسکرت، فارسی اور ترکی کے الفاظ ہوتے ہوئے بھی اردو زبان کا حصہ بن چکے تھے۔ اور از سر نو ”غرائب اللغات“ کے معنی کی تشریح کی اور اس کا نام ”نوادر الانفاظ“ رکھا۔ اس لغت کا مقصد بیان کرتے ہوئے آرزو نے لکھا ”ہندوستان جنت نشان کے ایک فاضل کاشگار اور عالم تاملدار نے فن لغت میں ایک کتاب تالیف کی ہے جس کا نام ”غرائب اللغات“ ہے اور ہندی کے ایسے الفاظ کو، جن کے فارسی عربی یا ترکی متبادل الفاظ بیان کے لوگوں میں زیادہ مستعمل نہیں، ان کے معنی کے ساتھ درج کیا ہے۔ ان معانی کے بیان کرنے میں کہیں کہیں غلطی اور تساہل نظر آیا اس لیے اس باب میں ایک نسخہ ترتیب دیا۔ جس جگہ کوئی غلطی معلوم ہوئی اس کی طرف اشارہ کر دیا اور اپنی ناقص رائے کے مطابق اس پر اضافہ بھی کیا ہے“^{۲۳} :

آرزو کا دائرہ کار عبدالواسع ہانسوی سے زیادہ وسیع تھا۔ ”غرائب اللغات“ ”نوادر الانفاظ“ کی بنیاد ضرور ہے اور اس کے کم و بیش سارے الفاظ اس میں شامل ہیں لیکن معانی کی نئی تشریح، الفاظ کے اضافے، لسانی مباحث، تلفظ و املا کے نکات کی وجہ سے یہ ایک نئی تالیف بن گئی ہے۔ عبدالواسع ہانسوی نے اردو کے مروجہ الفاظ کو اسی لہجے اور تلفظ کے ساتھ غرائب میں لکھا تھا جس طرح وہ عوام میں بولے جاتے تھے، مثلاً جچہ (زچہ)، وچل (رحل)، آتھاوا (آتاہا)، پھاوا (ہزاہ)، چرکھی (چرخ) وغیرہ۔ یہ الفاظ آج بھی عوام اسی طرح بولتے ہیں۔ اسی طرح ”غرائب“ میں عبدالواسع ہانسوی نے ”چھرا“ کے معنی ”آسترا“ دیے ہیں۔ آج یہ لفظ ان معنی میں استعمال نہیں ہوتا۔ آسترا نائی کے پاس ہوتا ہے اور چھرا قصبائی یا ڈاکو کے پاس۔ لیکن امیر خسرو کے زمانے سے لے کر اٹھارویں صدی تک چھرا آسترا کے معنی ہی میں استعمال ہوتا تھا۔ نظامی نے پندرہویں صدی کے نواہل میں اپنی مثنوی ”کدم راؤ ہدم راؤ“^{۲۴}

میں اسے انہی معنی میں استعمال کیا ہے :

مرو وہ دوانگی جو ہو دھر سینیں شکر در دہاب آسترا آستیں
خود آرزو نے بھی لکھا ہے کہ ”امیر خسرو کے منظومہ رسالے میں چھرے کے معنی آسترے کے ہیں اور ہندوستان کے قصبات میں اسی طرح بولا جاتا ہے۔“^{۲۵} ہانسوی نے اپنی لغت میں الفاظ کا عام و مروج تلفظ و املا استعمال کیا تھا جب کہ آرزو نے فصحا کا معیار پیش نظر رکھا تھا۔ اسی لیے ”نوادر“ غرائب پر ایک مفید اضافہ اور ایک الگ تالیف کی حیثیت رکھتی ہے۔ ”نوادر“ میں آرزو نے مندرجہ ذیل امور کا بھی اضافہ کیا۔

(۱) آرزو نے تشریح الفاظ کے دوران فارسی و اردو الفاظ کے غارج پر بحث کر کے تقابلی لسانی مطالعے کی بنیاد رکھی جسے وہ ”توافق لسانی“ کا نام دیتے ہیں۔ جس لفظ کے تحت یہ بحث آتی ہے آرزو یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ لفظ ترکی ہے، عربی یا فارسی ہے یا ہندی کنہی (سنسکرت) ہے۔ لفظ ”بری“ کے تحت بتایا ہے کہ ترکی میں اسے ”ماچق“ کہتے ہیں۔ چکو، ترکی لفظ ”چقو“ کا اردو روپ ہے۔ ”چلون“ کے ذیل میں بتایا ہے کہ اس کا فارسی مترادف ”چق“ ہے جو ترکی لفظ ”چنچ“ کی فارسی شکل ہے۔ لفظ ”چھرا“ کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ اردو لفظ ہے جو ”بسبب علمیت“ فارسی میں مستعمل ہو گیا ہے۔ ”دلال“ کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ لفظ عربی ہے۔ ”غول“ ترکی لفظ ہے۔ کجاوا، جس کے معنی ”بھل شتر“ ہیں، فارسی لفظ ہے۔ اسی طرح معنی کی تشریح کرتے ہوئے یہ بھی واضح کرتے جاتے ہیں کہ فارسی روزمرہ کے لیے اردو میں کیا روزمرہ ہے، مثلاً ”ابر شود“ کے ذیل میں لکھا ہے کہ اس کا اردو مترادف ”بادل اُلھے“ ہے۔ ”جنیت“ کے ذیل میں لکھا ہے کہ جنیت پنجابی کا لفظ ہے اور اس کے لیے ہندوستان میں ’برات‘ کا لفظ مستعمل ہے۔ جہاں کہیں کوئی لفظ ”غلط عوام“ ہوتا ہے آرزو اس کی بھی نشان دہی کرتے جاتے ہیں مثلاً ”روش“ عوام میں ”روس“ ہو گیا ہے۔ کنگرہ، عوام میں کنگرہ ہو گیا ہے۔ اسی طرح وہ ہندی کنہی (سنسکرت)، گویاری، جیسے وہ افسح زبان پائے ہند کہتے ہیں، راجستھانی، کشمیری، پنجابی، زبان اکبر آباد، زبان شاہ جہاں آباد کا بھی جا بجا حوالہ دیتے جاتے ہیں۔

”توافق لسانی“ پر آرزو نے بہت زور دیا ہے اور اسے اپنی اولیت شمار کیا ہے۔ ”مشر“ میں لکھا ہے کہ ”فارسی و ہندی کے کثیر التعداد اہل لغت اور اس فن کے دوسرے محققوں کے باوجود ہندی و فارسی زبان کے توافق کو

دریافت کرنے میں آج تک سوائے فقیر آرزو کے کسی نے کوئی کام نہیں کیا ہے۔^{۲۷} توافقی لسانی کے تعلق سے ”نوادر“ میں جابجا اشارے کیے ہیں جو ہمیں ابھر، آپ، اجوائن، آچار، اذا، است، اگست، الاچی، انگشت، اوریب، بڑ، بسورنا، بہو، ناو، پرمیو، پھونک، پیلو، قالا، ترونا، ترمی، تھل، تھوک، توپڑا، ٹوپ، جوا، چھاج، چاکو، چار، چھوکر، چوہرا، چوچی، داد، داکھ، دھائے، رندک، ریٹھا، سن، گھڑی، کچھوا، کف، کلل، کیس، گاجر، گردن، گوہ، لترا، لٹو، لنکر، لنکوٹا، ماپ، مگرچھ، مہانی، ناخدا، نری، پھکی وغیرہ کے تحت خاص طور پر ملتے ہیں۔ اس اعتبار سے نوادر الالفاظ صرف لغت ہی نہیں بلکہ اردو علم الاسان کی پہلی کتاب ہے۔

(۲) معانی کی تشریح کرتے ہوئے آرزو دلچسپ معلومات بھی فراہم کرتے جاتے ہیں، مثلاً آڑو کے ذیل میں یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ بھل پہلے ہندوستان میں نہیں ہوتا تھا لیکن اب شاہ جہان آباد کے باغات میں ہوتا ہے۔ جہاں کا آڑو ترش ہوتا ہے جب کہ کابل، کشمیر اور ولایت کا شیریں، رس دار اور ملائم ہوتا ہے۔ ارٹھی بمعنی جنازہ موتے لکھ کر یہ بھی وضاحت کرتے ہیں کہ مسلمانوں کے جنازے پر اس کا اطلاق نہیں ہوتا۔ تباکو کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ اکبر بادشاہ کے عہد میں اس کا رواج ہوا۔ پہلے یہ سلک فرنگ سے دکن آیا اور اس کے بعد ہندوستان میں مروج ہوا۔ جیہڑ کے سلسلے میں جہاں یہ بتاتے ہیں کہ یہ ایک زیور ہے جسے ہندو اور دھاتی عورتیں پیر میں پہنتی ہیں وہاں یہ بھی بتاتے ہیں کہ ”کوجری“ بھی اسی طرح کا زیور ہے اور ”پاو رنجن“ بھی اسی میل کا زیور ہے جس کا گجرات و راجپوتانہ میں رواج ہے۔ ”ڈلی“ کی تشریح کرتے ہوئے یہ بھی بتاتے ہیں کہ ”ڈلی“ دراصل شاہ جہان آباد کا قدیم نام تھا اور دال مہملہ سے بدل کر دلی ہو گیا اور دلی اسی لفظ کا مترتب ہے۔ کھاٹ کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ یہ فارسی لفظ کت کی شکل ہے جس کے معنی لغت میں تخت و سریر کے ہیں۔ تاریخ کی کتابوں میں آیا ہے کہ جب شاہ رخ مرزا کے ایلچی اور دوسرے بادشاہ زادے منکر خطا و خن پہنچے تو شاہی ملازمین نے شاہی حکم کے مطابق ہر ایک کے لیے ”کت“ مہیا کیے تاکہ وہ رات کو ان پر سو سکیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ ہندوستان کے علاوہ بھی کھاٹ کا رواج تھا۔

تشریح کے دوران کہیں کہیں کوئی واقعہ یا لطیفہ بھی لکھ دیتے ہیں، مثلاً لفظ ”بگھار“ کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ نواب منگھو و مہرور مومن الدولہ مرحوم نے بتایا کہ ایک روز ایک منگل سے لفظ بگھار کے بارے میں پوچھا کہ

اسے فارسی میں کیا کہتے ہیں۔ چونکہ اسے معلوم نہ تھا یا بھول گیا تھا، بہت دیر تک سوچتا رہا۔ پھر کہنے لگا کہ ”بگھار“ تو خود فارسی کا لفظ ہے اور اہل ہند نے اسے اختیار کر لیا ہے حالانکہ یہ بات صحیح نہیں تھی۔ اسی طرح یسن کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ ایک ظریف نے سلاطین ہند کی کسی بیگم کو لکھا کہ ”مہبوسہ“ بے سن کی خواہش ہے۔ بیگم مسجھ گئیں اور لکھا کہ ”مہبوسہ“ بے سن پیغام سے کبھی نہیں ملتا۔ نکتہ یہ ہے کہ ”مہبوسہ“ اگر بغیر سن اور ن کے پڑھا جائے تو بوسہ رہ جاتا ہے۔ ظریف نے بوسے کی خواہش کی تھی اور بیگم نے جواب دیا تھا کہ بوسہ یہ پیغام کہاں مل سکتا ہے؟

(۳) ”نوادر“ میں آرزو اصول املا و اصول لغت کی طرف بھی اکثر اشارات کرتے ہیں، مثلاً ایک اصول وہ یہ بتاتے ہیں کہ جہلا کے لہجے اور تلفظ کو سند کا درجہ نہیں دیا جا سکتا۔ کسی لفظ کو سند کا درجہ اسی وقت دیا جا سکتا ہے جب وہ لفظ عوام و خواص، جاہل و تعلیم یافتہ میں یکساں طور پر بولا جائے لگے۔^{۲۸} ایسی صورت میں یہ لفظ اسی تلفظ کے ساتھ داخل لغت ہوتا چاہیے جس طرح وہ بولا جاتا ہے، مثلاً ”خط زن“ دراصل ”قط زن“ ہے اور چونکہ اہل ہند قاف، صاد، ضاد، طا، ظا، عین، غین، فا کو صحیح ادا نہیں کر سکتے اس لیے لفظوں کی بگڑی ہوئی شکل کو لغت میں لانا بے جا ہے جیسے جہلا مسجد کو مسجد کہتے ہیں لیکن مسجد کو سند کا درجہ پرگز نہیں دیا جا سکتا۔ البتہ مسجد کو اگر عوام و خواص یکساں طور پر استعمال کرتے لگیں تو اس صورت میں یہ لفظ مستند ہو جائے گا۔^{۲۹}

(۴) آرزو یہ بھی لکھتے ہیں کہ اگر کوئی قادر سخن جیسے امیر خسرو وغیرہ کسی اردو لفظ یا روزمرہ کا فارسی میں ترجمہ کر کے استعمال کرے تو جائز ہے لیکن غیر قادر سخن کو اس کی اجازت نہیں دی جا سکتی۔^{۳۰} دادر سخن (۱۱۵۹/۱۷۸۶ع) کے مقدمہ دوم^{۳۱} میں بھی آرزو نے اسی نقطہ نظر کی وضاحت کی ہے۔

(۵) املا کے سلسلے میں آرزو بتاتے ہیں کہ وہ لفظ جو ہائے مخفی پر ختم ہوتا ہے اہل ہند الف لاتے ہیں جیسے لالا (لالہ)، چلا (چلا) لیکن فارسیاں ایسے ہندی لفظ کو، جو الف پر ختم ہوتا ہے، ہائے مخفی سے لکھتے ہیں جیسے بنکالا کو بنکالہ، مالوا کو مالو، روپا کو روپیہ۔ اس لیے اردو میں اس قسم کے الفاظ کو ہائے مخفی سے لکھنا غلط ہے۔^{۳۲} چچا فارسی لفظ ہے کہ اہل ہند اسے الف سے بولتے اور لکھتے ہیں۔^{۳۳} اسی طرح پھندا، نقشا الف سے لکھا جاتا۔

ہے ۴۳ اور غلولہ ، جو فارسی لفظ ہے ، اسے بھی غلولہ ہی لکھا اور بولا جاتا ہے ۴۵ اور یہ صحیح ہے ۔ عالمگیر نے اپنے دفاتر کو یہ ہدایت دی تھی کہ سارے ہندوی الفاظ مثلاً بنگالہ ، مالوہ ، لسوڑہ وغیرہ کو ہائے غنی کے بجائے فارسی عبارت میں الف سے لکھنا چاہیے ۔ آرزو کی رائے یہ ہے کہ ایسے الفاظ کو ہندی میں ہائے غنی سے اور فارسی میں الف سے لکھنا محض غلط اور تحقیق سے غفلت کا نتیجہ ہے ۔ ۴۶

(۶) نوادر کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ کون سے الفاظ تھے جو دوسری زبانوں مثلاً فارسی ، ترکی و عربی سے آکر اردو کا جزو بن گئے ، مثلاً ادا ، آن ، اسبقول ، آفتاوا ، اوریب ، بچا ، پتاوا ، چپاتی ، چاکو ، خود ، نواڑ ، سوغات جلاہ ، شاہ بالاہ وغیرہ اس زمانے میں اردو زبان کا حصہ بن چکے تھے ۔

اس زمانے میں بہت سے الفاظ جیسے اوکسانا ، اولجھانا ، چڑاونا ، لٹاونا واؤ کے ساتھ بولے اور لکھے جاتے تھے ، آج بھی الفاظ اُکسانا ، اُلجھانا ، چڑانا اور لٹانا بولے جاتے ہیں ۔ اسی طرح اس زمانے میں پڑھنا ، پانیہنا بولے جاتے تھے ۔ آج انہیں پڑھنا ، پانیہنا بولتے ہیں ۔ ہر شائستہ زبان کی طرح اردو کا بھی یہی مزاج رہا ہے کہ وہ کرخنکی کو نرمی و ملائمت سے بدل دے ۔ یہی عمل ان الفاظ میں ، جو آج ڈ سے بولے جاتے ہیں اُس دور میں ڈ سے بولے جاتے تھے ، مثلاً بڈھنا ، پاڈہ ، پیڈو ، چھوڈنا ، ساڈھو ، کڈھی ، گاڈھا ، گڈیا ، ماڈھی ، مسوڈھا وغیرہ ۔ یو ۔ پی کے اضلاع سہارنپور ، مظفر نگر ، میرٹھ اور نواح دہلی و انبالہ میں آج بھی یہ الفاظ ڈ کے ساتھ قصباتیوں کے منہ سے سننے میں آتے ہیں ۔ نوادر میں ان سب الفاظ کی یہی شکل ملتی ہے ۔

(۷) نوادر الالفاظ کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں لفظوں کی تشریح اور معنی نویسی اس طور پر کی گئی ہے کہ فعل ، خیال یا چیز کی تصویر اور معنی کا باریک فرق سامنے آ جاتا ہے ، مثلاً یہ چند الفاظ اور ان کی تشریح دیکھیے :

انگڑائی : حالتی کہ یہ سبب کاہلی یا مرض دست بالا کردہ کشیدگی در بدن پیدا شود ۔ (ص ۴۰)
اولکھ : مقدمہ خواب ۔ (ص ۴۲)
اولٹے پاؤں پھرنا : بر قفا برگشتن بطوریکہ رتہ باشد ۔ (ص ۴۶)
باسی : چیزے کہ شب بر آن گزرد مثل طعام و کل ۔ (ص ۵۶)
بھاپ : بخارے کہ از آب گرم از دیگ طعام وغیرہ

و از زمین عفن و دہان آدمی ہنگام زمستان

برآید ۔ (ص ۶۰)

: از خشم آہستہ آہستہ سخن گفتن باخود ۔ (ص ۷۲)

: ساختن رو برائے گریہ چنانکہ اکثر اطفال را

باشد ۔ (ص ۷۳)

: خاکستر سوزاں کہ در آتش ماندہ باشد ۔ (ص ۸۷)

: کم کم یارانِ ایر ۔ (ص ۸۹)

: کاغذے کہ چیزے در آن نہادہ پیچند مثل

قرنفل و الاچی ۔ (ص ۱۱۵)

: ہر دو دست ہم زدن کہ صدا برآید ۔ (ص ۱۴۱)

: چٹاخ سے چوسان لینا : بوسہ گرفتن باآواز ۔ (ص ۲۰۰)

: دو زن کہ در نکاح دو برادر باشند ۔ زن

برادر کلان را جٹھانی و زن برادر خورد

را دیورانی خوانند ۔ (ص ۲۳۶)

: پسر شوئے از زن دیگر و پسر زن از شوئے

دیگر ۔ اگر پسر باشد پسندر و اگر دختر

باشد دختندر ۔ (ص ۳۸۵)

لغت نویسی میں تشریح معنی سب سے اہم کام ہے ۔ حالت ، کیفیت ، اشیا اور فعل کو کم سے کم لفظوں میں اس طرح بیان کیا جائے کہ اس کے معنی لغت دیکھنے والے کے سامنے روشن ہو جائیں ۔ اس لحاظ سے بھی آرزو ایک اہم لغت نگار ہیں ۔

آرزو اس دور کی ایک عظیم علمی و ادبی شخصیت تھے جس میں ان کی ”خوش طبعی ، لطیفہ گوئی ، ظرافت اور رنگین مزاجی“ ۳۸ نے چار چاند لگا دیے تھے ۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ”ان کا مرتبہ والا ریختہ سے بالا تر ہے لیکن کبھی کبھی تقنی طبع کے طور پر ایک دو شعر اپنی طبع عالی سے کہہ لیتے ہیں ۔“ ۳۹ اردو میں ان کا کوئی دیوان نہیں ہے لیکن مختلف تذکروں میں کلام کے جو نمونے ملتے ہیں ان کے مطالعے سے ، فارسی کلام کی طرح اردو کلام میں بھی ایک ٹھہراؤ اور سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے ۔ روزمرہ و معاشرہ کے برجستہ استعمال سے ان کے شعر میں حسن کا اضافہ ہو جاتا ہے ۔ ان کے مضامین اور تراکیب و بندش پر فارسی اثرات واضح ہیں ۔ آرزو کی اردو شاعری فارسی کے

دوسرے ریختہ گوویوں کے مقابلے میں زیادہ پختہ شاعری ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :
 جان تجھ پر کچھ اعتاد نہیں زندگانی کا کیا بھروسا ہے
 اس شعر میں ”جان“ سے صنعت ایہام پیدا کی گئی ہے لیکن یہاں ایہام جزوی شعر
 بن گیا ہے۔ ایک اور غزل کے یہ چار شعر دیکھیے :

رات سروانے کی اُلفت سنی روتے روتے
 شمع نے جان دیا صبح کے ہوتے ہوتے
 داغ چھوٹا نہیں، یہ کس کا لہو ہے قاتل
 ہاتھ بھی دکھ گئے دامن ترا دھوتے دھوتے
 کس پر برو سے ہوئی شب کو مری چشم دوچار
 کہ میں دیوانہ اٹھا خواب سے سوتے سوتے
 غیر لوٹے ہے صنم مفت ترے خط کی بہار
 ہم یونہی اشک کے دانے رہے ہوئے ہوئے

ان اشعار میں جذبات و احساسات پختگی اظہار کے ساتھ مل کر آئے ہیں اور معلوم
 نہیں ہوتا کہ یہ اشعار شاہی ہند کے ابتدائی دور میں لکھے گئے ہیں۔ جب آرزو
 کہتے ہیں :

عبث دل یکسی بہ اپنی توں ہر وقت روتا ہے
 نہ کر غم اے دوانے عشق میں ایسا ہی ہوتا ہے
 سے خسانے بیچ جا کر شیشے تمام توڑے
 زاہد نے آج اپنے دل کے بھجولے پھوڑے

تو وہ آردو غزل کی ابتدائی روایت کو آگے بڑھاتے ہیں اور نئی نسل کے شعرا
 میں ایک اعتاد پیدا کرتے ہیں۔ ان کی ایک غزل ہے :

آتا ہے صبح اٹھ کر تیری برابری کو
 کیا دن لگے ہیں دیکھو خورشیدِ خاوری کو
 دل مارنے کا نسخہ پہنچا ہے عاشقوں تک
 کیا کوئی جانتا ہے اس کیسیا گری کو
 اس تندِ خسو صنم سے ملتے لگا ہے جب سے
 ہر کوئی مسانتا ہے میری دلاوری کو
 اپنی فسوں گری سے اب ہم تو ہمارے بیٹھے
 ہادی صبا یہ کہنا اُس دل رہا پری کو

اب خواب میں ہم اس کی صورت کو ہیں ترستے
 اے آرزو ہوا کیا بختوں کی یابری کو
 آرزو کی ایک اور غزل ہے :

فلک نے رنج تیر آہ سے میرے زہن کھینچا
 لبوں تک دل سے شب نالے کو میں نے نیم رس کھینچا
 مرے شوخ خرابانی کی کیفیت نہ کچھ پسوچھو
 ہمارے حسرت کو دی آب اس نے جب چرس ”کھینچا
 رہا جوش بہار اس فصل گر یوں ہی تو بلبل نے
 چمن میں دستِ گلچیں سے عجب رنج اس برس کھینچا
 کہا یوں صاحبِ محمل نے سن کر سوز بختوں کا
 ٹکاف کیا جو نالہ بے اثر مثل چرس کھینچا
 نزاکتِ رشتہ اُلفت کی دیکھو سانسِ دشت کی
 خبردار آرزو ٹک گرم گر تار نفس کھینچا

یہ غزلیں اس دور کے رنگِ شاعری سے مختلف ہیں۔ ان میں نہ صنعتِ ایہام ہے
 اور نہ وہ ابتدالی جو پختہ شاہی دور کی زوال آمادہ تہذیب کے باعث معاشرے کے
 رگ و پے میں سرایت کر گیا تھا۔ یہاں ہمیں فارسی شاعری کی سنجیدگی اور
 تازہ گوئی کی خوشبو محسوس ہوتی ہے۔ یہاں ایک لہجے کا سا احساس ہوتا ہے
 اور زبان و بیان میں رچاوت سی محسوس ہوتی ہے۔ ان غزلوں میں اس مزاج کے
 ابتدائی نقوش ملتے ہیں جو میر، درد اور سودا کی شاعری میں نکھرتا ہے۔ لیکن
 آرزو اس دور کے شاعر ہیں جب ایہام نے ہر رنگِ سخن کو دبا دیا تھا۔ مراختوں
 میں بھی ایہام مقبول تھا اسی لیے ان کے ہاں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو اس دور
 کی ترجائی اور ایہام گوئیوں کی ہم نوائی کرتے ہیں :

ہرگز نظر نہ آیا ہم کو سجت ہمارا
 گویا کہ تھا پھلاوا وہ من ہر ہمارا
 تیرے دہن کے آگے دم مارنا غلط ہے
 غنچے نے گانٹھ باندھا آخر سخت ہمارا
 دریا عرق میں ڈوبا تجھ سیم تن کے آگے
 موتی نے کان پکڑے تیرے سخن کے آگے
 کھول کر بند قبا کو ملک دل غارت کیا
 کیا حصارِ قلبِ دلبر نے کھلے بندوں کیا

وعدے تھے سب دروغ جو اس لب سے ہم منے
کیا لعل قیمتی دیکھو جھونٹھا نکل گیا
رکھے سیارۂ دل کھول آگے عندلیبوں کے
چمن کے بیچ گویا پھول ہیں تیرے شہیدوں کے

آرزو نے ایہام گویوں کی بھی راہنائی کی اور اس دور کے پسندیدہ رنگ سخن میں شعر کہہ کر ان میں یہی اعتقاد پیدا کیا۔ آبرو، یک رنگ، مضمون وغیرہ ان کے شاگرد تھے۔ ساتھ ساتھ اس رنگ سخن میں بھی شعر کہے جسے قازہ گوئی کہا جاتا ہے اور جس سے ایہام گویوں کے بعد کی نسل میں اعتقاد پیدا ہوا۔ سودا، میر اور درد وغیرہ بھی ان کے تربیت یافتہ تھے۔ مرزا مظہر جان جاناں اسی رنگ سخن کے نقاش اول ہیں۔

اس دور میں آرزو کی خدمت یہ ہے کہ انہوں نے شاعروں کی دو نسلوں کی آبیاری کی اور فکر و فن کی سطح پر اس طرح راہنائی کی کہ تخلیقی ذہن ان راستوں پر چل نکلا جو آرزو نے مقرر کیے تھے۔ فن شعر میں ان کی رائے سارے برعظیم میں مستند مانی جاتی تھی۔ دہلی کے فارسی و ریختہ گو ان کی رائے کو حدیثِ قدسی کا سا درجہ دیتے تھے۔ شعرا اور اہل علم و ادب اپنا کلام اور مسودات انہیں اصلاح کے لیے بھیجتے تھے۔ خوشگو نے اپنا تذکرہ سفینہ خوشگو اصلاح کے لیے ان کی خدمت میں پیش کیا تھا۔ ۳۱ غلصہ ان سے مشورہ سخن کرتے تھے۔ ۳۲ حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ”میں نے اپنا دیوان ان کی خدمت میں پیش کیا کہ غور و فکر کی نظر سے دیکھ کر اس کے حسن و قبح سے آگاہی بخشیں۔“ ۳۳ خواجہ محمد یحییٰ خان خرد نے بھی اپنی غزل آرزو کے سامنے اصلاح کے لیے پیش کی۔ ۳۴ عاشق نے نثر عشق میں لکھا ہے کہ میرزا محمد رفیع سودا ”موزونیت طبع کی وجہ سے ابتدا میں فارسی میں شاعری کرتا تھا اور سراج الدین علی خان آرزو سے اصلاح لیتا تھا۔“ ۳۵ گردیزی نے لکھا ہے کہ ”میان آبرو و میان مضمون، جنہوں نے ریختہ کی بنیاد رکھی ہے، ان سے استفادہ سخن کیا ہے اور انہی سے زبانِ ریختہ حاصل کی ہے۔“ ۳۶ ٹیک چند چار نے اپنی مشہور لغت ”پہار عجم“ میں ان سے استفادہ کیا ہے۔ اند رام غلصہ نے ”مرآۃ الاصلاح“ میں بھی ان سے فیض اٹھایا ہے۔ ایسے راہنما، جو اپنے دوز کو اس طور پر متاثر کرتے ہیں، کبھی کبھار پیدا ہوتے ہیں۔ میر قدرت اللہ قاسم نے کتنا صحیح لکھا ہے کہ ”جیسے امام ابو حنیفہ علیہ اہل حق کے امام کہلائے ہیں اسی طرح شعرائے اردو خان آرزو کے خیال کہلائے جاتے رہیں گے۔“ ۳۷

اند رام غلصہ اور ٹیک چند بہار بھی رواجِ زمانہ اور آرزو کی تحریکِ ریختہ کے زیر اثر ہی ریختہ گوئی کی طرف مائل ہوئے۔

اند رام غلصہ ۱۱۱۱ھ - ۱۱۶۴ھ (۱۷۹۹ - ۱۸۵۰ء) تین پشتوں سے فارسی زبان بنیادی طور پر فارسی کے شاعر اور انشا پرداز تھے۔ تین پشتوں سے فارسی زبان اس خاندان کی روزی کا وسیلہ اور عزت کا ذریعہ تھی۔ بدائع و نائع میں غلصہ نے لکھا ہے کہ اس کے دادا گچیت رائے کی بدولت امیر الامراء صمصام الدولہ کے والد امارت کو پہنچے تھے اور ان کے والد راجہ پردے رام نے صمصام الدولہ کو پچاس ہزار روپے دربار سے دلوائے تھے اور احمد آباد کا صوبے دار مقرر کرایا تھا۔ راجہ پردے رام محمد شاہ کے وزیر اعظم اعتاد الدولہ محمد امین خاں بہادر نصرت جنگ کے وکیل تھے۔ ۳۹ اس خاندانی پس منظر میں غلصہ ۱۲۲۲ھ/ ۱۸۰۷ء میں اعتاد الدولہ کے وکیل کے عہدے پر مامور ہوئے اور ۱۱۵۴ھ/ ۱۸۴۰ء میں ”رائے رباب“ کا خطاب ملا۔ ۵۰ خاندانی عزت، شاہی ملازمت اور ذوقِ شاعری غلصہ نے ورثے میں پائے تھے۔ کتابوں کے ایسے رصیا کہ اپنے ذوق کی ہر کتاب اپنے کتب خانے کے لیے نقل کرا لیتے۔ غلصہ نے خود لکھا ہے کہ ”کتب خانہ میری زندگی کا حاصل ہے۔“ ۵۱ پہلے بدل سے مشق سخن کی اور پھر آرزو سے ”عشور و مربوط“ ۵۲ رہے۔ آرزو نے لکھا ہے کہ ”اس کے حسن، اخلاق، انسانیت اور وفاکوشی کے بارے میں کہاں تک لکھا جائے۔ شاہ جہاں آباد میں فقیر آرزو کا قیام اسی کے اخلاص کے باعث ہے۔ گزشتہ ۴۳ سال سے آج تک اس نے محبت و مودت سے پہلو نہیں کی ہے۔ ۵۳ خوشگو نے لکھا ہے کہ پہلے طرز صائب میں دیوان مرتب کیا اور اس کے بعد میرزا رضی دانش کے طرز میں شاعری کی۔ فارسی دیوان تقریباً دس ہزار اہمار پر مشتمل تھا۔“ اس کی طرح کا معنی تلاش اور خوش بیان شاعر موجودہ وقت میں کمیاب ہے۔ ۵۴ آرزو نے لکھا ہے کہ ”فن شعر و انشا میں اس کی بہت سی کتابیں ہیں۔“ ۵۵ لیکن کتابوں کی تفصیل نہیں دی۔ لچھی لرائن شفیق نے لکھا ہے کہ ”اس کی فارسی شاعری کہ بہت مٹھاس رکھتی ہے، عوام و خواص کی زبان پر جاری ہے۔“ ۵۶ غلصہ کی شہرت کے دو اسباب تھے۔ ایک ان کی خاندانی وجاہت اور دربار سے وابستگی اور دوسرے فارسی دانی، شاعری و انشا پردازی۔ ان کی تصانیف نثر سے جہاں اس دور کے حالات و واقعات پر روشنی پڑتی ہے وہاں تاریخ کے وہ گوشے بھی سامنے آتے ہیں جو عام طور پر کتب تاریخ میں نہیں ملتے۔ غلصہ کی تصانیف یہ ہیں :

(۱) گارنامہ عشق ۵۷ (۳۲/۵۱۱۳۴ - ۱۷۳۱ع) ، اس میں شاہزادہ گوہر اور ملکہ مملوکات کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے ۔

(۲) رقعات (۳۷/۵۱۱۳۹ - ۱۷۳۶ع) - اس مجموعے میں ۳۵ خطوط شامل ہیں جن میں سے ۸ آرزو کے نام ، تین وزیر اعظم قمر الدین اعتماد الدولہ کے نام ، دو شرف الدین علی پیام کے نام اور ایک ایک فقیر اللہ آفریں لاہوری ، چھ یار ، قزلباش خان امید وغیرہ کے نام ہیں ۔

(۳) گلدستہ اسرار ۵۸ ، اس میں وہ خطوط شامل ہیں جو نادر شاہ نے صوبے دار کابل کو بھیجے اور صوبے دار کابل نے تعمیل حکم کے لیے مخلص کو بھیج دیے ۔

(۴) ہنگامہ عشق (۳۰/۵۱۱۵۲ - ۱۷۳۶ع) ، اس میں ملک چھ جاتیوں کی پدماوت کے اس قصہ کو ، جو کنور سندر سین اور رانی چندر پرہیا کی داستان عشق پر مشتمل ہے ، مخلص نے اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ہے ۔

(۵) مرآۃ الاصطلاح (۵۸/۵۱۱۵۸ - ۱۷۳۵ع) ، اس میں مخلص نے ان تازہ فارسی اصطلاحات و بناورات کی تشریح کی ہے جو قدیم فارسی لغات میں نہیں ملنے ۔ اس میں دلچسپ واقعات اور حکایات و اقوال بھی دوران تشریح درج کر دیے گئے ہیں اور کہیں کہیں فارسی الفاظ و اصطلاحات کے اردو مترادفات بھی دیے گئے ہیں ۔ اس میں معاشرتی و تاریخی واقعات ، سوانحی اشارے ، ادبی نکتے ، رسوم و رواج اور مفید معلومات بھی جابجا ملتی ہیں ۔ ”یہ کتاب نہ ہوتی تو مخلص کے بعض محاصرہ شمر کے متعلق ایک حرف بھی لکھنا دشوار تھا ۔“ ۵۹

(۶) چمنستان (۵۹/۵۱۱۵۹ - ۱۷۳۶ع) ، اس میں زیادہ تر وہ حکایات و اقوال درج ہیں جو ”مرآۃ الاصطلاح“ اور ”وقائع بدائع“ میں آچکی ہیں ۔

(۷) وقائع بدائع ، ۶۰ اس میں ایسے اہم تاریخی و معاشرتی حالات درج ہیں جو اور کہیں نہیں ملتے ۔ اس میں جو کچھ لکھا گیا ہے ، مخلص ان کا عینی شاہد ہے ۔ اس میں وہ حصہ خاص طور پر قابل ذکر ہے جس میں نادر شاہ کے حملے اور قیام دہلی کا ذکر ہے ۔ اس سے پرانے الملک سعادت خان کی وہ سازش بھی سامنے آتی ہے جو اس نے نظام الملک اور بادشاہ کے خلاف نادر شاہ سے مل کر کی تھی ۔

(۸) دیوان فارسی مع رباعیات ، اس کی تاریخ کتابت ۵۱۱۵۷/۱۷۳۴ع ہے

اور اس کا ایک نسخہ انڈیا آفس لائبریری میں موجود ہے ۔

(۹) سفر نامہ ، صفر ۱۱۵۸/۲۷ فروری ۱۷۴۵ع کو چھ شاہ نے نواب سید علی چھ خان بہادر کے خلاف اعلان جنگ کر کے بن گڑھ پر حملہ کیا ۔ یہ چھ شاہ کی آخری لشکر کشی تھی جس میں وہ خود شریک تھا ۔ مخلص نے اس سفر و جنگ کا روزنامہ لکھا ہے ۔ اس سے حالات سفر کے ساتھ ساتھ اسرا کی باہمی آویزشوں ، ریشہ دواپیوں کی داستان اور سیاسی اور ملکی صورت حال بھی سامنے آتی ہے ۔

(۱۰) پری خانہ ، (۳۲/۵۱۱۳۴ - ۱۷۳۱ع) مخلص کو خطاطی و مصوری کا بھی شوق تھا ۔ ”پری خانہ“ خطاطی و مصوری کا مربع ہے جس کا دیباچہ مخلص نے لکھا ہے ۔ یہ وہی مربع ہے جس کے بارے میں خوشگو نے لکھا ہے کہ ”اس خوبی کا کوئی دیباچہ نظر سے نہیں گزرا“ ۶۱ اور مخلص کے وہ تین شعر بھی دیے ہیں جو ”برسر تصویرے“ اس نے لکھے ہیں ۔

مخلص کی شخصیت اور اس کے فن کو ایک ساتھ دیکھا جائے تو وہ ایک ایسا وضع دار ، شریف النفس اور مہذب و روایتی انسان نظر آتا ہے جو تہذیب و معاشرت کے مقررہ راستوں پر سلیقے سے چلنے کی صلاحیت رکھتا ہے ۔ اس کی فطری تمائض کی اہمیت یہ ہے کہ ان سے اس دور کے تاریخی ، سیاسی و معاشرتی حالات و کوائف سامنے آتے ہیں ۔ اردو ادب کی تاریخ میں اس کی اہمیت یہ ہے کہ فارسی کا انشا پرداز و ”پرگو شاعر اور صاحب اقتدار ہونے کے باوجود اس نے رشتہ میں شاعری کر کے اس دور کے رشتہ گویوں میں اعتماد پیدا کیا ۔ مولانا امتیاز علی عرشی نے کلیات نظم فارسی سے مخلص کا وہ اردو کلام مرتب کیا ہے جو ”اشعار رشتہ کہ کبھی کبھی تفریح طبع کے طور پر کہنے میں آئے ہیں“ ۶۲ کے تحت مخلص نے کلیات فارسی کے آخر میں جمع کر دیا تھا ۔ مخلص نے اپنے فارسی و اردو اشعار کا ایک انتخاب بھی کیا تھا جو خدا بخش لائبریری پٹنہ میں محفوظ ہے ۔ اس انتخاب میں اردو کے منتخب اشعار کی تعداد ۲۱ ہے ۔ ۲۰ اشعار تو وہ ہیں جو رام پور کے نسخے میں ملتے ہیں اور ایک شعر ایسا ہے جو صرف اس ”انتخاب“ میں ہے ۔ مخلص کے کل اشعار کی تعداد ۳۲ ہے ۔ مخلص کے رنگہ سخن کو دیکھنے کے لیے یہ غزل پڑھیے :

کریں گے فصل گل سے دھوم ، آشنا ہے باغبان اپنا
قدیمی صاحب اپنا ، مشفق اپنا ، مہربان اپنا

خدا سے ٹک تو ڈر شبریں ، خبر لے اس بیچارے کی
کیا فرہاد نے تیشے سے سر لوہو لہاں اپنا
ہوا کی کچھ طرح ہے اور گل نے رنگ بدلا ہے
اٹھا لے اس چمن میں عندلیب اب آشیاں اپنا
بھرا ہے درد مندی کا دھواں اس کے دماغ اندر
دکھایا چاہیے لالہ کوں داغ خوب چکل اپنا
غزالاں بیچہ چرچا ہے ترے مڑگن و ابرو کا
ہمے بھی تک دکھایو اے میاں ترکش کہاں اپنا
اور پھر یہ چند شعر دیکھیے :

چشمِ دنبالہ دار پیارے کی من ہن ہیں ہن منارے کی
زلف پٹھے منے چھپانا کیا ہم سے بھی بچ اے تمارے کی
جنوب پیدا کر اے دل ، عقل اگر ہے
ہمار آئی دوانے ، کچھ خبر ہے ؟
خلق کوں تشنگی دیدار تجھ گل کی جالی ہے
عرق سے لب تری چارہ ذوق گویا گلابی ہے
مل کے اون مڑگن نے ابرو سوں کیا دل کو تلف
مسجد جاسع میں گویا ہو رہی ہے جنگ صف
دھوم آنے کی کس کی گلشن منے پڑی ہے
پاتھ ارگجیے کا ہمالہ نرگس لبے کھڑی ہے
مشک کا دل ختن میں ڈولا ہے بیچ زلفاں کا کس نے کوولا ہے
ہے ہوا میں پتنگ اس گل کا یا پری کا اڑت کھٹولا ہے
صبا یوں عرض کر ان لالئی زلفوں کی خدمت میں
بھلا ہے یا برا ہے ، دل دوانا پھر تمھارا ہے
چھپا مت آؤں ہے توں صبا اس گل کے کوچے میں
بیان بارے تو کر کس حال میں غلص ہارا ہے

غلص کے اردو کلام میں کوئی خاص بات نہیں ہے ۔ اس کے زبان و بیان
ایہام گویوں سے ملتے جلتے ہیں جن پر ولی کی شاعری اور زبان و بیان کا گہرا
اثر تھا لیکن تنہا طبع کے باوجود سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے ۔ ریختہ میں بھی
غلص وہی علامات و اشارات مثلاً فصل گل ، باغبان ، چمن ، عندلیب ، گلشن ،
نرگس ، فرہاد ، تیشہ ، لہو ، مڑگن ، ابرو ، ترکش ، کبان ، چشم ، جنتوں ،

دل ، عقل ، چار ، خط ، لب ، زلف ، نفس ، مشک ، خنا ، صبا ، کوچہ ، داغ ،
دوانہ استعمال کرتا ہے جو اس کی فارسی شاعری میں ملتی ہیں ۔ اس کے موضوعات
بھی وہی ہیں ۔ غلص اور اس کا فن اسی دور کے پروردہ ہیں ۔ وہ اسی تہذیب کا
حصہ ہے اور بالکل اسی جیسا رہنا چاہتا ہے ۔ یہی غلص کی قوت ہے اور تخلیقی
سطح پر یہی اس کی کمزوری بھی ۔ لیکن ٹیک چند بہار کی ریختہ میں ہمیں چلنے
کی کھک اور احساس کی گرمی سی محسوس ہوتی ہے ۔

لالہ ٹیک چند بہار دہلوی ۱۰۹۹ھ - ۱۱۸۰ھ (۱۶۸۷-۱۷۷۷ء) (ع)
بھی بنیادی طور پر فارسی زبان کے عالم و شاعر اور آرزو کے شاگرد تھے ۔ ان
کی مشہور زمانہ لغت ”بہار عجم“ فارسی زبان کی اہم و مستند لغت ہے ۔ فارسی
زبان اور اس کے استعمال الفاظ پر بہار کی گہری نظر تھی ۔ ۶۳ انھوں نے بطور
سیاحت ایران کا سفر بھی کیا تھا ۔ ۶۴ منشی دیبی ارشاد بشاش نے لکھا ہے کہ

ف ۔ بہار کے متین ولادت و وفات نہیں ملنے لیکن وہ اشارات جو خود بہار نے
”بہار عجم“ میں دیے ہیں ان سے ان دونوں متین کا تعین ہو سکتا ہے ۔
بہار عجم ۲۰ سال کی مسلسل محنت کے بعد ۱۱۵۲ھ/۸۰ - ۱۷۳۹ء میں
مکمل ہوئی ۔ ”یادگار فقیر حقیر بہار“ اس کا مادہ تاریخ ہے ۔ جیسا کہ خود
”بہار عجم“ کے دیباچے (ص ۲) جلد اول ، مطبع سراجی محل معادت علی خان
۱۸۶۹ء) میں لکھا ہے کہ ”خاکسار نے اعتبار بہار کہ اس نیازمند کو
آغاز شعور سے اس وقت تک کہ عمر طبعی ۵۳ سال ہو چکی ہے ۔“ گویا
۱۱۵۲ھ میں بہار کی عمر ۵۳ سال تھی ۔ اس طرح سال پیدائش ۱۰۹۹ھ بتا
ہے ۔ ۱۱۵۲ھ کے بعد بھی بہار مسلسل ”بہار عجم“ میں ترمیم و تنسیخ
کرتے رہے اور جیسا کہ ”بہار عجم“ کے خاتمے سے معلوم ہوتا ہے ، انھوں
نے اسے سات بار صاف کیا اور آٹھویں بار پھر صاف کرنا چاہتے تھے کہ توکل
نے ضعف پیری کی وجہ سے جواب دے دیا ۔ آخری وقت میں ان کے شاگرد
الدرست نے یہ آخری اور ساتواں مسودہ کچھ اور کتابوں کے ساتھ
ٹیک چند بہار سے حاصل کر لیا (بہار عجم ، جلد دوم ، ص ۸۰۴) اور ۱۱۸۲ھ/۱۷۶۹-۱۷۷۷ء میں اس کی نقل تیار کی ۔ اگر نقل کرنے میں اسے دو سال کا
عرصہ بھی لگا جو دونوں چلدوں کی ضخامت کو دیکھتے ہوئے کچھ زیادہ
خوش ہے تو بہار کا سال وفات ۱۱۸۰ھ/۶۷ - ۱۷۶۶ء متعین کیا جا سکتا
ہے ۔ (ج ۰ ج)

بہار عجیب ، جواہر المعروف ، ابطال ضرورت ، نوادر المصادر ، بہار بوستان ان کی تصانیف ہیں۔ ۶۵ ڈاکٹر عبداللہ نے ان کی ایک اور تصنیف ”جواہر الترمذیہ“ کا نام لیا ہے۔ ۶۶ وہ فارسی کے اچھے شاعر تھے لیکن لغت نویس کی حیثیت سے ان کی شہرت ایسی پھیلی کہ ان کی شاعرانہ حیثیت دب کر رہ گئی۔ ان کا فارسی کلام سوائے چند تذکروں کے کہیں نہیں ملتا اور اردو کلام بھی صرف وہی ہے جو تذکروں میں محفوظ رہ گیا ہے۔ بہار کے اردو کلام کو دیکھ کر ایک لمبے کا احساس ہوتا ہے۔ انہیں زبان و بیان پر مخلص کے مقابلے میں کہیں زیادہ قدرت حاصل ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

کرے وہ سلطنت ، یہ عشق میں شیریں کے سر دیوے
تکلف بر طرف خسرو کو کیا فرہاد سے نسبت
کہتے ہیں عندایب گرفتار مجھ کو دیکھ
امید چھوٹنے کی نہیں اس بہار بیچ
دل ہمارا لے کے کیوں انکار کرتے ہو سچ
کس سے یہ سیکھے ہو تم نے کر مکر جانے کی طرح
وہی یک ریس ہے جس کو ہم تم تار کہتے ہیں
کہیں تسبیح کا رشتہ ، کہیں زتار کہتے ہیں
اگر جلسہ نہیں ہے کفر کا اسلام میں ظاہر
سایانی کے خط کو دیکھ کیوں زتار کہتے ہیں
نہیں اس شوخ سا رنگیں ادا گل
اگر رنگیں ہوا تو کیا ہوا گل
گیا ہے عشق کی رہ بیچ ہا بہرہ بہار
تمام دشت ہے ہرخار دیکھیے کیا ہو
تازے جا و لطف لے موقع
دلبروں کی ادا ہے کیا کیا کچھ
کوئی کس ساتھ فصل گل میں دل کو پرچاویے
نہ ساق ہے ، نہ ساغر ہے ، نہ مطرب ہے ، نہ ہمدم ہے
ہمیں واعظ ڈراتا کیوں ہے دوزخ کے عذابوں سے
معاصی گرو ہمارے پیش ہو کچھ مغفرت کم ہے
نہیں معلوم کیا حکمت ہے شیخ اس آفرینش میں
ہمیں ایسا خرابی کیا ، تجھ کوئی مناجاتی

بہار کے کلام میں فارسی روایت غزل کے واضح اثرات نظر آتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ اردو بن بھی نمایاں ہے اور یہی اردو بن ان کے ہاں ایک لمبے کو جنم دے رہا ہے۔ یہ وہ دور ہے کہ ہر طرف ایہام گوئی کا چرچا ہے۔ بہار کے ہاں بھی یہ رنگ شاعری ملتا ہے :

اسی درگاہ سے حاجت روا ہوتی ہے عالم کی
جہاں دیتے ہو بن مانگے فضولی ہے طلب لالا
منظور سیر لالہ جو ہو اس بہار بیچ
بھولا ہے خوب دیکھ دل داغ دار بیچ
کنعان نے ماہ مصر میں کب سلطنت کری
کم ہی کوئی عزیز ہوا ، ہو وطن کے بیچ

بہار کے ہاں زبان و بیان صاف ہیں۔ لفظوں کو موقع و محل کے مطابق برتنے کا سلیقہ بھی ہے۔ زبان کی یہ صورت ان شعرا کے ہاں نظر آتی ہے جن کی بنیادی زبان اردو ہے ، اسی لیے جب ہم بہار کے کلام کا مقابلہ قزلباش خان اسید یا مخلص سے کرتے ہیں تو ہمیں بہار کے کلام میں قدرتِ اظہار اور رچاوت کا احساس ہوتا ہے۔ ان کی زبان آرزو کی زبان جیسی ہے۔

خانہ دوران ، ثواب ذوالقدر درگاہ قلی خاں درگاہ ۱۱۲۲ھ - ۱۱۸۰ھ (۱۷۱۰ - ۱۷۶۶ء) ان شعرا میں ہیں جنہوں نے نہ صرف فارسی و اردو دونوں زبانوں میں شاعری کی بلکہ ایک ایسی قابل ذکر تصنیف بھی یادگار چھوڑی جو عہد شاہی دور کی تہذیبی و معاشرتی صورت حال پر روشنی ڈالتی ہے۔ ”موقعِ دہلی“ اس دور کی روح اور اس کے مزاج کی ترجمانی کرتی ہے۔ اس کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس وقت معاشرے اور فرد کے محبوب مشغلی کیا تھے۔ مزاروں پر لوگ جاتے تھے تو وہاں کیا ہوتا تھا۔ عیش پرستی ، بزم آرائی ، رنگین مزاجی ، نغمہ سرائی ، میرزائیت ، بے نوشی ، رقص و سرود ، امر و ہمتی ، محنت بازی میں بادشاہ و امرا سے لے کر عوام تک ملوث تھے۔ موقعِ دہلی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں کن کن بزرگوں کے مزاروں پر عرس ہوتا تھا اور وہاں کیا کیا کھلتے تھے۔ کون سے صوفیا معاشرے میں عزت کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے ، کون سی طوائفیں اور ڈومیاں تھیں جن کی ادائے دلغریب پر سارا معاشرہ لہلہا تھا۔ بازاروں کا کیا حال تھا اور وہاں کس قسم کی اشیا فروخت ہوتی تھیں۔ کون کون سے شعرا دائرِ سخن دے رہے تھے۔ اس کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ معاشرہ اپنا توازن کھو کر

ایک رخا ہو گیا تھا اور بے اختلاقی لوگ، جو اعلیٰ صفات سے عاری تھے، بادشاہ اور امرا کے کبار کی شکل میں اعلیٰ منصبوں پر فائز تھے۔ مرقع دہلی ایک عینی شاہد کا روزنامہ ہے جس میں وہ سب کچھ درج کر دیا گیا ہے جو اس نے اپنی آنکھ سے دیکھا۔ درگاہ قلی خان جوانی میں نظام الملک آصف جاہ کے ہمراہ ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۸ع میں دکن سے دلی آئے۔ نادر شاہ کے حملے کے وقت وہ دہلی میں موجود تھے۔ نادر شاہ کے حملے اور قتل عام کے بعد جو کچھ ملک و قوم پر گزری اس کا اثر چھ شاہ پر یہ پڑا کہ اس نے ساز و لوا کو یکم قلم موقوف کر دیا۔ ”وائج نادر شاہی سے بادشاہ دین پناہ کا مزاج ساز و لوا سے منحرف ہو گیا اور ارباب نصیحت کو بالکلیہ موقوف کر دیا۔“ ۶۸ مرقع دہلی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں ریختہ کا رواج عام ہو گیا تھا۔ منقبت کہنے میں جاوید خان، ۶۹ مرثیہ گوئی میں بسکین، حزین اور غمگین شہرت رکھتے تھے۔ ۷۰ چھ نغم ریختہ میں ایسی شاعری کرتا تھا جیسے فارسیاں فارسی میں کرتے تھے۔ ۷۱ محفلوں میں فارسی اور ریختہ کے اشعار ساتھ ساتھ پڑھے جاتے تھے۔ خود مرقع دہلی کا مصنف فارسی نثر میں اپنی بات کے اظہار کے لیے اردو الفاظ و مرکبات کا سہارا لیتا ہے، مثلاً ”در ہنچ محفل چہل پہل ڈھاڑے وارد شدہ بود۔“ ۷۲

اسد خان اورنگ آبادی نے درگاہ کے یہ تین شعر اپنے تذکرے میں درج کیے ہیں: ۷۳

بغیر اس کے کہو کون شاہ مردان ہے
خدا نے سیف دیا اور رسول نے دختر
مرثیے کے دو شعر یہ ہیں:

پکھراج غم سے زرد، زمرہ ہے زہر نوش
موتی کے دل میں چھید ہے، فیام سیاہ پوش
اس دکھ سے آتش دل یا قوت ہے خموش
مرجانب لہو و لعل بدخشاں لہو لہو

پہلا شعر درگاہ کے اس قصیدے کا ہے جو منقبت میں لکھا گیا تھا۔ یہ قصیدہ کسی ایسے سفر کے دوران لکھا گیا جو درگاہ کو ”بلانے ناگہانی“ کے طور پر پیش آیا تھا۔ حالات خراب تھے، قحط و قلت نے ایسی صورت پیدا کر دی تھی کہ جنس جواہرات کے مول یک رہی تھی اور درگاہ کو کسی ایسی جنگ سے واسطہ تھا جس میں نہ فتح ہوتی تھی نہ شکست۔ گولہ توپ اور صدامتے بان

کے ہر وقت کے شور سے کان بھٹے جاتے تھے۔ درگاہ اسی تردد میں تھے کہ آنکھ لگ گئی۔ خواب میں ایک ”پیر نورانی“ کو دیکھا جنہوں نے:

کہا کمال عنایت سے کیا ہے فکر تجھے
ہے تیرے کام کا حاسی امام جنت و بشر
شہ سریر کرامت، امیر کل امیر
ولی حضرت مولوی وصی ہمشیر

ان کے بعد حضرت علی کی مدح میں ۱۸ اشعار لکھے ہیں۔ اس قصیدے کا ابتدائی حصہ اس لیے قابل ذکر ہے کہ اس سے اس دور کے معاشرتی و تمدنی حالات پر روشنی پڑتی ہے:

اسیر پنجہ تمذیب صامت و لفاظی
غریب لجه تخریب ہے گا سب لشکر
نہیب ہے تختہ بازار پر اناج کی جنس
نہ غلہ بلکہ سیبوی نقد و جنس ہے کمتر
گیہوں کی جنس ہے نایاب مثل آدم خوب
مثال بہت نظر آتی نہیں ہے اب تو
مگر ذخیرہ کیا ہوئے ماش خوروں نے
ہے دال ان کی رکاکت یہ باکال ہنر
ہوا ہے قحط سے دیکھو دو باجرا عالم
نہیں ہے ہست اک جو کسی میں بل کمتر
نظر بیا کے نکلتے نہ ہووین قرب و جوار
فقیر و سائل و محتاج نوکر و چاکر
جوار رحمت حق میں ہوئے ہیں سب غربا
کمہیب جوار جوار از رجوع جوع ہر
غنی فقیر سیبوی مبتلا برج برج
دھیان ہوش نہیں ہے کسی میں سب مضطرب
انکل گیا ہے رئیسوں کا بھی پلیٹھن اب
تلاش دال اڑانے ہیں دوڑنے گھر گھر
خراب حال ہوا ہے دواب بیچا سب
زبون و خستہ و مجروح، لنگ اور لاسر

ہوا ہے تلی و السی کا تیل گھی کے عوض
بیائے روغن بادام ہے گا تیل کرر
لہ دیکھی خواب میں دیکھی کسی نے ترکاری
چنے کا ساگ کبھو اور کرر کبھو کاجر
ہوا ہے قحط سے سب ذی حیات کو ہوکا
بشر کو جوع بقر اور بقر کو جوع شتر
غرضکہ سخت مصیبت میں ہیں وضع و شریف
غنی فقیر سبھی احتیاج سب مضطر
تمام روز کمر بستہ سب غنی و دنی
ہے زیر بار دواب غریب شام و صبح
رئیس وقت ہے نائم فقیر درمہ وقت
ہسان طوطی بے نطق طائر ہے پر
ہوئی ہے خلق پہ کیا شاق مرجعیت غیر
ہزار حیف مسیحا صفت ہیں تابع خور

اس قصیدے کے زبان و بیان اتنے صاف ہیں کہ یہ دور سودا و میر کا نمونہ
شاعری معلوم ہوتا ہے۔ فارسی تراکیب کا جاؤ، الفاظ کا دروہست، لہجے کی
گرمی اور خلوص پڑھنے والے کو متاثر کرتے ہیں۔ اس پر فارسی قصیدے کی
روایت کا اثر نمایاں ہے۔ اردو زبان کے دکنی روپ کے بجائے اس میں شال کی
جدید زبان اور روزمرہ استعمال ہوا ہے۔ یہ قصیدہ تنقید میں لکھا گیا ہے لیکن
اس میں شہر آشوب کا مزاج رنگ بھر رہا ہے۔ یہ قصیدہ اس دور کے فارسی کے
ایک ریختہ گو کا قابل ذکر نمونہ ہے۔

میر غلام علی آزاد بلگرامی ۱۱۱۶ھ - ۱۲۰۰ھ (۱۷۸۶-۱۷۸۷ع)
جن کے شاگرد سارے برعظیم میں پھیلے ہوئے تھے اور جن کے علم و فضل کی
دھوم مچی ہوئی تھی، بنیادی طور پر فارسی و عربی کے شاعر و عالم تھے۔
ان کا اردو کلام اتنا کم ملتا ہے کہ ان کی شاعری کے بارے میں کوئی رائے
نہیں دی جا سکتی۔ آزاد بلگرامی نے اپنے حالات زندگی نہ صرف 'سرو آزاد' اور
دوسری تصانیف میں خود لکھے ہیں بلکہ کم و بیش ہر فارسی تذکرے میں،
جو ان کی زندگی یا وفات کے بعد لکھا گیا، ان کے حالات درج ہیں۔ ان کے
شاگرد مینا اورنگ آبادی نے 'گل عجائب' میں لکھا ہے کہ 'جو اشعار ان کے
ہیوان فصیح البیان سے انتخاب ہوئے، اس سیرگہ کے ناظرین کے سامنے پیش کیے

جاتے ہیں" اور آزاد بلگرامی کے یہ دو شعر دیے ہیں:

باغ میں جانا ہے میرا کام کا
شوق ہے مجھ کو گلابی جام کا
کہوں کیا اُس کی بے پروائیوں سے دل پریشان ہے
نہ آیا ایک دم مجھ پاس جس کا نام جاننا ہے

مینا اورنگ آبادی کے اس بیان سے پتا چلتا ہے کہ آزاد بلگرامی نے اپنا
اردو دیوان بھی ترتیب دیا تھا۔ اس امر کی تصدیق کہ وہ اردو میں بھی شاعری
کرتے تھے، اور ذرائع سے بھی ہوتی ہے۔ خان آرزو نے اپنے تذکرے میں
لکھا ہے کہ آزاد بلگرامی نے "قصیدہ عربی اور ایک ہندی غزل کے ساتھ جواب
بھیجا۔" ۷۷۷ جاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ "پہلے بھی بڑے شوق کے ساتھ
ہندی میں جواب لکھا تھا۔" ۸۸۷ ایک اور جگہ لکھا ہے کہ "ایک روز
خان مغفور آرزو مرحوم کے مکان پر جانے کا اتفاق ہوا۔ ان ایام میں ان کی
ہندوی مع تین جزو نقل کی اور ایک تالیف میں، جس کا نام انتخاب حاکم ہے
شامل کر لی۔" ۹۹۷ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ "حضرت آزاد اگرچہ عربی
فارسی کے شاعر مسلم الثبوت تھے مگر حسب رواج زمانہ پہلے کبھی کبھی بھاکا
میں بھی کچھ کہہ لیتے تھے۔ چنانچہ سید علی مصطفیٰ خلف سید نور الہدی کی
"تاریخ میلاد" میں ایک قطعہ فارسی میں فرمایا ہے۔ اُس کے آخر میں ایک شعر
عربی اور ایک شعر بھاکا میں بھی لکھا ہے۔ وہ یہ ہے:

بھلی تاریکھ ہندی سوں بکھانی رہے آند سوں یہ پتر گیانی
اور کبھی کبھی حسب رواج زمانہ اردو میں بھی فرمایا ہے۔ چنانچہ ایک شعر
تذکرہ "سخن شعرا" میں لکھا ہے:

گیا دھوار دھار اوس مسی سے اوس کے ہے تحریر لب

دل جلوں کا یہ ہے دور آہ دامن گیر لب ۸۰

ان شواہد کے بعد مقبول صدائی کا یہ کہنا کہ "آزاد ہندی یا ہندوستانی میں شعر
نہیں کہتے تھے، وہ اس کو اپنے مرتبہ عالی سے ہست و دون سمجھتے تھے" ۸۱
کسی طرح صحیح نہیں ہے۔

آزاد بلگرامی، جنہوں نے تقریباً پوری بارہویں صدی ہجری اپنی آنکھ سے
دیکھی تھی، علم و فضل کے اعتبار سے اس صدی کی ایک عظیم شخصیت تھے۔
مصطفیٰ نے لکھا ہے کہ "ان کی عربی کو دوسرے فنون پر ترجیح حاصل ہے۔
ان کی عربی تصانیف عرب سے یمن تک پہنچ چکی ہیں اور قصداً و بغلاً میں مقبول

ہیں۔ ۸۲۴ عربی میں انہوں نے دو دیوان یادگار چھوڑے۔ دیوان فارسی کے علاوہ "السبعة السیارة" میں سات دیوان شامل ہیں جن میں ۱۱۷۹ھ تا ۱۱۹۵ھ (۶۶-۱۷۶۵ء) کا کلام شامل ہے۔ بہت سے اردو شعرا ان کے شاگرد تھے۔ آج ان کی اہمیت ان کے تذکروں مائثر الکرام (۱۱۶۶ھ/۵۳-۱۷۵۲ء) (سرو آزاد ۱۱۶۶ھ)، خزائن عامرہ (۱۱۶۷ھ/۵۴-۱۷۵۳ء) کی وجہ سے ہے جو مستند مآخذ کا درجہ رکھتے ہیں۔ ایک اور کتاب نواب صمصام الدولہ شاہنواز خان کی "مائثر الامراء" ہے۔ اس کتاب کے مصنف تو شاہنواز خان ہیں لیکن ۱۱۷۱ھ/۵۸-۱۷۵۷ء میں وہ ایک جنگ میں کام آئے اور ان کا گھر بار بھی لٹ گیا۔ اسی لوٹ میں "مائثر الامراء" کا مسودہ بھی منتشر ہو گیا۔ آزاد بلگرامی نے ان بکھرے ہوئے اوراق کو یکجا کیا اور جو حصے ضائع ہو گئے تھے انہیں دوبارہ لکھ کر از سر نو مرتب کیا۔ آج یہ کتاب بھی ایک بنیادی مآخذ کا درجہ رکھتی ہے۔

اٹھارویں صدی عیسوی میں اردو فارسی کی جگہ ضرور رہی تھی لیکن اثر کے اعتبار سے فارسی زبان و ادب کی اہمیت باقی تھی اور نئے اردو شعرا و ادبا اسی ادب سے فیض حاصل کر رہے تھے۔ دنیا کے ہر ادب میں جب ایک زبان کی جگہ دوسری زبان لیتی ہے تو ہمیشہ یہی عمل ہوتا ہے۔ انگلستان میں جب انگریزی نے فرانسیسی کی جگہ لی تو چوسر اپنے اسالیب، اظہار کے سانچوں، اصناف سخن و موضوعات کے لیے فرانسیسی ادب کو نمونہ بنا کر انگریزی زبان میں اپنی تخلیقات کو ایک صورت دیتا ہے۔ یہی کام آگے چل کر اسپنسر کرتا ہے۔ ایران میں فارسی نے عربی کی جگہ لی تو فارسیوں نے اسالیب، اصناف، موضوعات، محور و اوزان کو عربی سے لیے کر اپنے ادب اور طرز احساس کا حصہ بنا لیا۔ اٹلی میں جب اطالوی زبان نے لاطینی کی جگہ لی اور دانٹے نے "طریقہ" خداوندی، اطالوی زبان میں لکھی تو کہا کہ اس نے لاطینی کی بجائے اطالوی زبان اس لیے استعمال کی ہے کہ "ان لوگوں کے علم میں اضافہ کرے جو اندھوں کی طرح یہ سمجھتے ہوئے گلیوں میں پھرتے ہیں کہ جو چیزیں واقعی ان کے سامنے ہیں، وہ ان کے پیچھے ہیں۔" ۸۲۴ لیکن اس کے باوجود موضوعات اسالیب اور اظہار کے بنیادی سانچے لاطینی زبان ہی سے حاصل کیے۔ یہی صورت رومیوں کے ساتھ اس وقت پیش آئی تھی جب انہوں نے یونانی کے بجائے لاطینی کو ذریعہ اظہار بنایا۔ انہوں نے بھی اپنے ادب کے چراغ کو یونانی ادب، اصناف، موضوعات اور اصولوں کے چراغ سے روشن کیا۔ پورس نے کہا "میرے دوستو! میں یہ

کہوں گا کہ آپ دن رات یونانی شاہکاروں اور نمونوں کا مطالعہ کریں۔" ۸۲۴ یہی صورت اٹھارویں صدی میں اردو زبان و ادب کے ساتھ پیش آئی۔ یہی صورت اس سے پہلے دکنی اردو ادب کو پیش آئی تھی۔ اسی لیے اس دور میں وہ تمام فارسی شعرا جو اردو میں صرف تفریح طبع کے لیے لکھ رہے تھے، خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ انہوں نے اس دور کے اردو شعرا اور ان کے فکر و احساس کو براہ راست متاثر کیا۔ فارسی شعرا اردو شاعروں کے لیے ایک نمونے کا درجہ رکھتے تھے اسی لیے اردو شاعری پر ان کا گہرا اثر پڑا ہے۔ اہام گوئی کے پیچھے عبدالغنی قبول کشمیری کی شاعری تھی۔ تمثیلیہ شاعری کے پیچھے بیدل اور دوسرے فارسی شعرائے متاخرین کی شاعری تھی۔ تازہ گوئی کے پیچھے خان آرزو اور مرزا مظہر کی فارسی شاعری تھی۔ اگر یہ فارسی گو شعرا اردو شعرا کے درمیان شاعری نہ کر رہے ہوتے تو اتنی جلد میر، سودا اور درد جیسے شاعر پیدا نہیں ہو سکتے تھے۔ یہی وہ صورت حال تھی جس میں شاہ گلشن نے ولی دکنی کو یہ مشورہ دیا تھا کہ "یہ سب مضامین فارسی کہ اب تک کام نہیں نہیں آئے ہیں انہیں اپنے رفیقہ میں کام میں لاؤ۔" ۸۵ اور اسی پس منظر میں اس کے معنی بھی سمجھ میں آ سکتے ہیں۔ یہ مشورہ تہذیب کے اسی موڑ پر دیا جا سکتا تھا اور اسی موڑ پر قبول بھی کیا جا سکتا تھا۔ سترھویں صدی میں یہ مشورہ یقیناً بے معنی و بے اثر ہوتا۔ فارسی شعرا کی بھی اہمیت ہے کہ انہوں نے اردو شعرا کو راستہ دکھایا، انہیں اردو زبان میں شعر کہنے کے گھر سکھائے، ان کی تربیت کی اور ان کے تخلیقی مسائل کو حل کر کے اردو شاعری کو فارسی شاعری کا نعم البدل بنا دیا۔ اس سے معاشرے کی وہ چھپی ہوئی خواہش بھی پوری ہو گئی کہ وہ فارسی کو سینے سے لگائے رکھنا چاہتا تھا لیکن ساتھ ساتھ اظہار میں دشواری بھی محسوس کر رہا تھا اور اس عنوان ابراہیوں کے طعنے سننے کو بھی تیار نہ تھا۔ اس دور کی اردو شاعری نے اس معاشرے کی یہ خواہش بھی پوری کر دی۔ یہ وہ صورت حال تھی جس میں ولی دکنی کا اثر آگ کی طرح پھیل گیا۔

حواشی

- ۱۔ "نزل غیب" سے تاریخ ولادت پرآمد ہوتی ہے۔ سفینہ خوشگو: بندرلن داس خوشگو، ص ۳۱۳، پشہ بہار ۱۹۵۹ء، "ہگو، آن جان معنی آرزو رفت" سے تاریخ وفات نکلتی ہے۔ سرو آزاد: غلام علی آزاد بلگرامی،

- ص ۲۳۱ ، مطبع رفاه عام لاہور ۱۹۱۳ ع -
- ۲- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی ، ص ۳ ، نظامی پریس ہدایوں ۱۹۲۲ ع -
- ۳- نکات الشعرا : ص ۳ -
- ۴- ایضاً : ص ۴ -
- ۵- مجموعہ "نغز" : حکیم ابوالقاسم میر قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۲۴ ، ترقی اردو بورڈ دہلی ۱۹۷۳ ع -
- ۶- مجمع النفائس (قلمی) : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۳۷۶ ، غزونہ قومی عجائب خانہ ، کراچی -
- ۷- نکات الشعرا : ص ۱۶ -
- ۸- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۴۲ ، ۶۴ ، ۶۸ ، ۱۳۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۹- مردم دیدہ : حاکم لاہوری ، ص ۸۰ ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، اورینٹل کالج میگزین لاہور -
- ۱۰- اردو دائرہ معارف اسلامیہ (جلد اول) ص ۶۱ ، لاہور ۱۹۶۴ ع -
- ۱۱- داد سخن : سراج الدین علی خان آرزو ، مرتبہ سید محمد اکرم ، پیش گفتار ص ۱۸ ، انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۴ ع -
- ۱۲- ذکر میر : محمد تقی میر ، ص ۷۵ ، انجمن اردو پریس اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ ع -
- ۱۳- سفینہ خوشگو : بندر ابن داس خوشگو ، ص ۲۲ ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی پٹنہ بہار ۱۹۵۹ ع -
- ۱۴- سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۲۲۷ ، مطبع دخانی رفاه عام لاہور ۱۹۱۳ ع -
- ۱۵- مجمع النفائس (قلمی) ورق ۸۶ ، غزونہ قومی عجائب خانہ کراچی -
- ۱۶- تذکرہ مجمع النفائس (قلمی) ، آرزو ، ورق ۳۴ ب ، قومی عجائب خانہ کراچی اور "داد سخن" آرزو ، مرتبہ دکتر سید محمد اکرم ، ص ۱۸ ، ۱۹ ، انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۴ ع -
- ۱۷- چراغ ہدایت : آرزو ، ص ۲ ، مطبوعہ علی بھائی شرف علی اینڈ کمپنی پرائیویٹ لمیٹڈ بمبئی ۱۹۳۹ -
- ۱۸- لفظ یساکھی کے ذیل میں اس سنہ کی طرف اشارہ کیا ہے - دیکھیے نوادر

- الفاظ : مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۹۶ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۵۱ ع -
- ۱۹- اردو دائرہ معارف اسلامیہ (جلد اول) ص ۶۵ ، لاہور ۱۹۶۴ ع - "مشر" ڈاکٹر سید عبداللہ نے پنجاب یونیورسٹی لائبریری کے غلطو طے سے مرتب کر کے اورینٹل کالج میگزین میں قسط وار شائع کر دی ہے -
- ۲۰- اردو دائرہ معارف اسلامیہ (جلد اول) ، ص ۶۵ -
- ۲۱- مجمع النفائس کی وہ عبارت یہ ہے "رسالہ تنبیہ العارفین مشتمل پر اعتراضات بر اشعار شیخ علی حذین قریب سے ہزار بیت" (قلمی) (ورق ۳۴ ب) غزونہ قومی عجائب خانہ کراچی -
- ۲۲- نوادر الالفاظ : آرزو ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ (الف) ص ۲۱۴ ، (ب) ص ۲۳۸ ، (ج) ص ۴۳ ، (د) ص ۴۴۱ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۵۱ ع -
- ۲۳- غرائب اللغات (قلمی) : انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
- ۲۴- نوادر الالفاظ : ص ۳ -
- ۲۵- مثنوی کدم راؤ ہدم راؤ : فخر دین نظامی ، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی ، شعر نمبر ۶۲۵ ، ص ۵۵ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۳ ع -
- ۲۶- نوادر الالفاظ : ص ۲۰۴ -
- ۲۷- مباحث : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۵۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ ع -
- ۲۸- نوادر الالفاظ : ص ۲۴ -
- ۲۹- ایضاً : ص ۲۲۹ -
- ۳۰- ایضاً : ص ۵۱ و ۲۲۲ -
- ۳۱- داد سخن : ص ۷ -
- ۳۲- نوادر الالفاظ ، ص ۷۶ ، ۲۰۹ - ۲۳ - ایضاً : ص ۲۱۳ -
- ۳۳- ایضاً : ص ۲۵۰ -
- ۳۴- ایضاً : ص ۳۰۶ -
- ۳۵- ایضاً : ص ۲۱۰ -
- ۳۶- مثنوی نوادر الالفاظ : مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۳۶ -
- ۳۷- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۱ و ۲۲ ، دارالاشاعت لاہور ۱۹۰۶ ع -
- ۳۸- مجموعہ "نغز" : قدرت اللہ قاسم ، ص ۲۴ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ ع -
- ۳۹- چرس : دلو کلان کہ گلوں کشند - نوادر الالفاظ ۲۰۲ -
- ۴۰- سفینہ خوشگو : بندر ابن داس خوشگو ، ص ۳۱۸ ، مرتبہ عطا کاکوی ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی پٹنہ بہار ۱۹۵۹ ع -
- ۴۱- ایضاً : ص ۳۲۱ -
- ۴۲- مردم دیدہ : ص ۵۷ -

۳۴۔ ایضاً : ص ۵۷ ، ۵۸ -

۳۵۔ دستور الفصاحت : سید احمد علی یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۱۵ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۳۳ ع -

۳۶۔ تذکرہ رشتہ گویان : سید فتح علی حسینی گردیزی ، ص ۷ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع -

۳۷۔ مجموعہٴ نغز : قدرت اللہ قاسم ، ص ۷ ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ ع -

۳۸۔ مرآۃ الاصطلاح لکھتے وقت مخلص ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ ع میں اپنی عمر ۴۵ سال بتاتے ہیں جس سے ان کا سال پیدائش ۱۱۱۱ھ/۱۶۹۹ ع متعین ہوتا ہے - دیباچہ سفرنامہٴ مخلص : ڈاکٹر سید اظہر علی ، ص ۷ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۳۶ ع -

نشر عشق (قلمی) : حسین قلی خان ، جلد دوم ، ورق ۳۲ ب ، مخزنہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور میں سال وفات ۱۱۶۴ھ درج ہے اور الفاظ یہ ہیں : "وفات مخلص بحارہٴ نفث الدم در سنہ یک ہزار و یک صد و شصت و چہار واقع شد -"

۳۹۔ سفرنامہٴ مخلص : ص ۷ (دیباچہ) -

۵۰۔ ایضاً : ص ۲۰ -

۵۱۔ ایضاً : ص ۲۲ -

۵۲۔ مجمع النفائس : آرزو (قلمی) ورق ۳۹ ب ، قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان -

۵۳۔ صفینہٴ خوشگو : ص ۳۳ -

۵۴۔ چہستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۲۸۵ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۴۸ ع -

۵۵۔ ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۱۱۷ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۷ ع -

۵۸۔ سفرنامہٴ مخلص : دیباچہ ص ۴۰ -

۵۹۔ سفرنامہٴ مخلص : (دیباچہ) ص ۴۴ -

۶۰۔ اقتباس و تائید پدائع ، مرتبہ مولوی محمد شفیع ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور ، شمارہ نومبر ۱۹۵۱ ع تا نومبر ۱۹۵۰ ع -

۶۱۔ صفینہٴ خوشگو : ص ۳۳ -

۶۲۔ التذکرۃ مخلص کے اردو شعر : امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۵۰ - ۵۹ ،

معاصر حصہ اول ، پشتہ ، بہار -

۶۳۔ مجموعہٴ نغز : ص ۱۱۴ ، ۱۱۵ -

۶۴۔ گلشن ہند : ص ۶۴ -

۶۵۔ تذکرہ آثار الشعرائے ہندو : منشی دیبی پرشاد پشاش ، حصہ دوم ، ص ۲۲ ، مطبع رضوی دہلی ۱۸۸۵ ع -

۶۶۔ ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۱۶۴ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۷ ع -

۶۷۔ مرقع دہلی : درگاہ قلی خان (مقدمہ) ص ۱۱ و ۵۳ - مطبع وسنہ ندارد -

۶۸۔ ایضاً : ص ۸۰ -

۶۹۔ ایضاً : ص ۵۰ -

۷۰۔ ایضاً (مقدمہ) ، ص ۵۱ -

۷۱۔ ایضاً : ص ۵۵ -

۷۲۔ ایضاً : ص ۶۰ -

۷۳۔ گل عجائب : اسد خان تمنا اورنگ آبادی ، ص ۵۱ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۶ ع -

۷۴۔ آزاد ہنگرانی : عبدالرزاق قریشی ، ص ۶۵ ، معارف ، جلد ۱ ، اعظم گڑھ ، جنوری ۱۹۶۲ ع - "آہ غلام علی آزاد" سے سال وفات برآمد ہوتا ہے ،

ص ۲۵ -

۷۵۔ "ترجمہ خود را در کتب تصنیف و تالیف تفصیلاً مرقوم ساختہ و در بیان احوال و کسب کمال خود خوب پرداختہ" - گل عجائب : اسد اللہ خان تمنا اورنگ آبادی ، ص ۳ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۶ ع -

۷۶۔ ایضاً : ص ۳ -

۷۷۔ مجمع النفائس (قلمی) ، ص ۹ ، مخزنہ قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان -

۷۸۔ مردم دیدہ : ص ۳۴ -

۷۹۔ ایضاً : ص ۳۵ -

۸۰۔ جلوۂ خضر : (جلد اول) ، ص ۱۰۷ ، مطبع نور الاتوار آرمہ ، ۱۳۰۲ھ -

۸۱۔ حیات جلیل (حصہ دوم) : سید مقبول احمد صدائی ، ص ۱۷۵ ، ۱۷۶ ، ناشر رام نرائن لال الہ آباد ۱۹۲۹ ع -

۸۲۔ عقد ثریا : ص ۹ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ، ۱۹۳۴ ع -

۸۳۔ ارسطو سے ایلیٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، (طبع دوم) ، ص ۲۲۲ ، نیشنل بک فاؤنڈیشن کراچی ۱۹۷۵ ع -

۸۴۔ ایضاً : ص ۱۳۰ -

۸۵۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۹۴ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۱۴۸ "این فن بے اعتبار را که ما اختیار کرده ایم اعتبار داده -"
- ص ۱۴۸ "همه استادان مضبوط فن ریخته هم شاگردان آن بزرگوارند -"
- ص ۱۵۲ "لغات مندرجه این کتاب دو قسم است - قسم اول الفاظیست که معنی آن مشکل بود و اکثر اهل هند بر آن اطلاع نداشتند - قسم دوم لغاتیست که معنی آن اگرچه معروف و معلوم بود لیکن در صحیح بودن آن از روزمره فصاحت اهل زبان بعضی را تردد بهم رسیده . . . چون برخی از فارسی گویان هند را تصرف گونه در زبان فارسی بسبب اختلاط زبان هندی دست و داده آوردن . . . پس این نسخه مفید ست بر فارسی گویان هند را نه زبان دانان ایران و توران -"
- ص ۱۵۴ "اسامی غیر مشهور و اشیای موفوره و الفاظ غیر مانوسه معانی بین الانام مذکوره را به عبارات واضح و اشارات لائح بیان نماید تا فائده آن عام و نفع آن تام باشد -"
- ص ۱۵۵ "یکے از فضلاء کامگار و علمائے نامدار ہندوستان جنت نشان کتاب در فن لغت تالیف نموده مسمی بہ غرائب اللغات و لغات ہندی کہ فارسی یا عربی یا ترکی آن زبان زد اہل دیار کمتر بود در آن با معانی آن مرقوم فرمودہ چون در بیان معانی الفاظ تساہلے یا سقمی بہ نظر آمد ، لہذا نسخہ دریں باب بقلم آورده ، چائیکہ سہو و خطائے معلوم کرد اشارت بدان نموده و نیز آنچہ بہ تنصیح ناقص این کمال دوست درآمد بر آن افزود -"
- ص ۱۵۶ "در رسالہ منظومہ امیر خسرو چہرا بہ معنی استرہ است و در قصبات ہندوستان نیز ہمیں است -"
- ص ۱۵۶ "تا الیوم ہیچ کس بہ دریافت توانق زبان ہندی و فارسی با آن ہمہ کثرت اہل لغت چہ فارسی و چہ ہندی و دیگر محققان بہ این فن مستہند نہ شدہ اند الا فقیر آرزو -"
- ص ۱۶۰ "مرتبہ والایش از ریختہ بالاتر است اما گاہ بہ تقریبی بنا بر

- تفنی طبع یک دویت از طبع عالیش بر می زد -"
- ص ۱۶۳ "دیوان خود را بخدمتش بردم کہ بنظر تعمق و کامل مطالعہ نموده از حسن و تبیح آگاہی باید بخشید -"
- ص ۱۶۴ "بسیب موزونیت طبع باغاز حال تلاش نظم فارسی می کرد و از سراج الدین علی خان آرزو تخلص اصلاح می گرفت -"
- ص ۱۶۴ "میان آبرو و میان مضمون کہ بنائے ریختہ ایشان ریختہ اند استیلاط سخن باو دادند و زبان ریختہ ازو گرفته اند -"
- ص ۱۶۴ "کتاب خانہ حاصل عمر من است -"
- ص ۱۶۴ "حسن اخلاق و آدمیت و وفایش تا کجا نوشتہ شد - باعث بودن فقیر آرزو در شاہجہان آباد دہلی اخلاص اوست - از مدت سی و سہ سال تا الیوم سرزشتہ کمال محبت و مودت را از دست ندادہ -"
- ص ۱۶۴ "شاعرے معنی تلاش خوش زبانی مثل او دریں جزو زمان گمیاہ است -"
- ص ۱۶۴ "در فن شعر و انشا کتب متعدده دارد -"
- ص ۱۶۴ "شعر فارسیش کہ خیلی عزوبت دارد برالسنہ عوام و خواص جاری است -"
- ص ۱۶۶ "بغوی آن ہیچ دیباچہ بنظری نیامدہ -"
- ص ۱۶۶ "اشعار ریختہ کہ گاہے بنا بر تفرج طبع گفتہ می شود -"
- ص ۱۶۸ "خاکسارے اعتبار بہار کہ این ایازمند را از بدو شعور تا این زمان کہ سال ہجاء و سوم از عمر طبعی است -"
- ص ۱۷۱ "از سواخ نادر شاہی مزاج پادشاہ دین بناہ از استماع ساز و نوا اغراف ورزیدہ و ارباب نغمہ را یک قلم موقوف گردیدہ -"
- ص ۱۷۳ "اشعاریکہ از دیوان فصیح البیان او انقطا و اقتباس یافتہ ، برنظارگیان این سیرگاہ چنین عرض می شود -"
- ص ۱۷۴ "ما قصیدہ عربی و یکہ غزل ہندوی جوایے فرستادہ -"

- ص ۱۷۴ "سابق از کمال شوق هندوی جولای فرستاده -"
- ص ۱۷۳ "روزے بجائے خان مغفور آرزوئے مرحوم اتفاق افتاد - در بیان ایام هندوی ایشان مع سه جزو نقل برداشت و در نسخه مسمی به "انتخاب حاکم" مرقوم نمود -"
- ص ۱۷۴ "عریض بر فنون دیگر ترجیح دارد - تصانیف او به نعت عرب تا به یمن رسیده و مقبول فصحا و بلغا گردیده -"
- ص ۱۷۶ "این همه مضامین فارسی که یکار افتاده اند در ریخته خود یکار بهر -"



فصل سوم

شاہ مرادؒ، سندھ میں میر محمود صابر، دہلی میں آبرو، تاجی، مضمون، حاتم، یکرنگ اور فائز وغیرہ دیوان ولی کو آنکھوں کا سرمہ بنائے ہوئے ہیں۔ ولی دکنی کے اس اثر کا اظہار و اعتراف عام طور پر اس دور کے شعرا نے اپنے کلام میں کیا ہے۔ یہ چند اشعار دیکھئے جن سے اس اعتراف اثر کا کچھ اندازہ ہو سکے گا:

- تجھ مثال اے سراج بعد ولی
کوئی صاحب سخن نہیں دیکھا
(سراج اورنگ آبادی)
- کہتے ہیں سب اہل سخن اس شعر کون سن کر
تجھ طبع میں داؤد ولی کا اثر آیا
(داؤد اورنگ آبادی)
- حق نے بعد از ولی مجھے داؤد
صوبہ شاعری بسمال کیا
(داؤد اورنگ آبادی)
- علی کی ہے اسم سن شعر تیرا
کہے عالم ولی ثانی جیسی ہے
(داؤد اورنگ آبادی)
- سن ریختہ ولی کا، دل خوش ہوا ہے صابر
حقاً ز فکر روشن ہے انوری کے مانند (میر محمود صابر)
- گر ریختہ ولی کا لبریز ہے شکر سو
مضمون شعر صابر قند و شکر تری ہے (میر محمود صابر)
- آبرو شعر ہے ترا اعجاز
گو ولی کا سخن کرامت ہے (آبرو)
- ولی ریختے پیچ استاد ہے
کہے آبرو کیونکہ اس کا جواب
و لیکت تبسب سب کہنا سخن
کرے فیض سوں فکر میں کامیاب (آبرو)
- حاتم یہ فن شعر میں کچھ تو بھی کم نہیں
لیکن ولی ولی ہے جہاں میں سخن کے بیج (حاتم)

ولی دکنی کے اثرات، تخلیقی رویے شاعری کی پہلی تحریک: ابہام گوئی

ولی دکنی کا دیوان جعفر زلی کی وفات کے سات سال بعد ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء میں دلی پہنچا اور ایسا مقبول ہوا کہ اس کے اشعار چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہو گئے۔^۱ اس دیوان کو دیکھ کر شال کے شعرا میں یہ ولولہ پیدا ہوا کہ وہ بھی ایسی ہی شاعری اور ایسا ہی دیوان مرتب کریں۔ اس سے پہلے شال والوں نے فارسی انداز سے مرتب کیا ہوا دیوان اردو نہیں دیکھا تھا۔ ولی کا دیوان ان کے سامنے پہلا باقاعدہ اردو دیوان تھا جیسا کہ حاتم کے بیان سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ ”جس شخص نے اس فن میں سب سے پہلے دیوان مرتب کیا وہ (ولی) تھا۔“^۲ اس دیوان کی غزلیں تو اردو میں تھیں لیکن مزاج، آہنگ، تراکیب و بندش اور مضامین کے اعتبار سے وہ فارسی غزلوں کی طرح تھیں۔ اس دیوان میں، فارسی شعرا کے دواوین کی طرح، حقیقی جذبات و احساسات کی ترجمانی بھی تھی، فلسفہ و تصوف، حسن و عشق بھی تھا اور زندگی کے عام تجربات و مشاہدات بھی۔ اس میں مسالہ شاعری بھی وہی تھی جن کی اس دور کے شعرا نے تعلیم پائی تھی اور جن کے وہ عادی تھے۔ اس کلام کو دیکھ کر نئے شعرا کو یوں محسوس ہوا کہ یہی وہ شاعری ہے جس کی انہیں تلاش تھی اور یہ کہ وہ خود بھی ایسی ہی شاعری کر سکتے ہیں کیونکہ یہ شاعری فارسی کے بجائے اردو میں تھی۔ دیوان ولی نے ان کی جہت متعین کر کے تخلیقی قوتوں کو ایک کھلا راستہ دکھا دیا۔ دیوان ولی کا یہ اثر پر عظیم کے سارے اردو شعرا پر پڑا اور دیوان ولی سب کے لیے ایک نمونہ بن گیا۔

دکن میں سراج اورنگ آبادی، داؤد اورنگ آبادی، فقیر اللہ آزاد، شاہ قاسم علی قاسم اور شاہ تراب وغیرہ اسی رنگ سخن کی پیروی کر کے اس پر فخر کر رہے ہیں۔ گجرات میں اشرف، ثناء اللہ ٹٹا، رضی، عبدالولی عزلت، پنجاب میں

ہے جب سون شعر تیرا شعر ولی سے ہم رنگ
اشرف ترے سخن کی نت آرزو ہے دل میں (اشرف گجراتی)
ولی کے طور پر مجھ سا نہیں کوئی رشتہ بولیا
سخن ہے مبتذل جگ میں زبانِ اصناف کا (اشرف گجراتی)
جو قبرستان میں کوئی شعر ناجی کا پڑھے جا کر
کفن کو چاک کر کر آفریں کہتا ولی نکلیے (ناجی)
پروانہ جسل قراب ہوا سو عجب ہے کیا
روشن سراج دل سون ولی کا سخن ہوا (شاہ قراب)

ہر بڑے شاعر کی طرح دیوان ولی میں بھی بہت سے رنگ موجود تھے۔ ہر شاعر نے، اپنی پسند کے مطابق، ولی کی شاعری سے اپنا محبوب رنگ چن لیا۔ آبرو، مضمون، ناجی اور حاتم نے فارسی شعرائے متاخرین کی مروجہ روایت کے زیر اثر، جس میں ایہام گوئی نمایاں میلان کا درجہ رکھتی تھی، دیوان ولی سے متاثر ہو کر اپنی شاعری کی بنیاد ایہام گوئی پر رکھی۔ یہ طرز شاعری، چونکہ تقاضائے وقت کے مطابق اور اس دور کے مزاج کا حامل تھا، اتنا مقبول ہوا کہ ہر عظیم کے سب چھوٹے بڑے شاعروں کا پسندیدہ طرز بن گیا۔ یہ بات ذرا دیر کو حیرت میں ضرور ڈالتی ہے کہ ایہام گوئی، ولی کا بنیادی رنگ سخن نہ ہونے کے باوجود، کیسے شہال میں رشتہ کے عام رواج کے ساتھ، ایک غالب رجحان کی شکل اختیار کر گئی۔ یہ نظام قدرت ہے کہ موسم اور زمین کے مطابق فصل آگئی ہے۔ گرمی کی فصل سردی میں اور سردی کی فصل گرمی میں پیدا نہیں ہو سکتی۔ اسی طرح جو تہذیبی موسم اور معاشرتی زمین، شہال میں موجود تھی اس میں ایہام گوئی کے رجحان کا پروان چڑھنا ایک فطری عمل تھا۔

یہ دور ہر عظیم کی تاریخ میں ایک انتہائی بحرانی دور تھا۔ پرانی اقدار، جن پر معاشرے کا ڈھانچا قائم تھا، جامد ہو جانے کی وجہ سے بے اثر و بے معنی ہو گئی تھیں اور معاشرے کے باطن اور اس کی روح سے ان کا رشتہ کمزور پڑ گیا تھا۔ عام زندگی میں ان اقدار کی عملی افادیت کی بے اثری نے فرد کے قول و فعل میں تضاد پیدا کر دیا تھا۔ وہ کہتا کچھ تھا، کرتا کچھ تھا۔ معاشرتی رشتے کمزور پڑ گئے تھے، اجتماعی مفاد کا موتی کوڑے کرکٹ میں گم ہو گیا تھا اور شاخوں کا تعلق تنے سے انتہائی کمزور پڑ گیا تھا:

دلی میں دردِ دل کون کوئی پوچھتا نہیں
مجھ کون قسم ہے خواجہ قطب کے مزار کی (آبرو)

تیزی کے ساتھ بادشاہ ہر بادشاہ بدل رہے تھے اور آنے والے کو خود پتا نہیں تھا کہ اس کی بادشاہت کتنے دن قائم رہے گی۔ جب حکمران خود بے یقینی کا شکار ہو جائے تو ملکی انتظام اور قوم سے اس کے فلاحی رشتے منقطع ہو جاتے ہیں۔ ایرانی و تورانی امرا، ملک و قوم سے بے نیاز ہو کر، اپنے ذاتی مفاد کے لیے ایک دوسرے سے دست و گریبان تھے۔ سعادت خاں برہان الملک نے امیر الاسرائی کا عہدہ حاصل کرنے کے لیے، جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں، واپس جاتے ہوئے نادر شاہ کو دلی بلا کر وہ قتل عام کرایا جس کی تلخ یادوں کا خون آج بھی تاریخ کے حافظے میں محفوظ ہے۔

آدمی درکار نہیں سرکار میں حیوان ڈھونڈ

کون بوجھے یاں سپاہی کے تئیں گھوڑا نہیں (آبرو)

اس دور میں ہر چیز اپنی جگہ سے ہٹ گئی تھی۔ امراء، اکابرین اور خود بادشاہ ساری معاشرتی و اخلاقی برائیوں میں ملوث تھے۔ ہر شخص اصراف بے جا کی بیماری میں مبتلا اپنے کھوکھلے پن کو چھپانے کے لیے ظاہری نمائش پر زور دے رہا تھا۔ اس کا ظاہر اس کے باطن سے مختلف تھا۔ ثنویت کا تضاد فرد کو اندر ہی اندر گھٹن کی طرح کھا رہا تھا۔ سارے معاشرے کو ہر چیز اور ہر بات کے دو رخ اور دو معنی نظر آ رہے تھے۔ وہی چیز اور وہی بات کامیاب تھی جس کے دو رخ تھے۔ اسی تہذیبی، معاشرتی اور سیاسی ماحول میں، فارسی شعرائے متاخرین کی طرح، نئے اردو شعرا بھی ایہام گوئی کی طرف متوجہ ہوئے اور دیکھتے ہی دیکھتے یہ رنگ سخن اتنا مقبول ہوا کہ اردو شاعری کی ”پہلی ادبی تحریک“ بن گیا۔ ایہام گوئی کی بنیاد ”معنی بابی و تالش مضمون تازہ“ پر رکھی گئی تھی اور اس میں یہ ”چھپی ہوئی خواہش بھی شامل تھی کہ وہ معنی، جو زندگی میں باقی نہیں رہے تھے، انہیں شاعری میں تلاش کیا جائے۔

اس تہذیب کے مزاج کا ایک پہلو یہ بھی تھا کہ یہ گھر سے باہر گلی کوچوں میں نکل آتی تھی اور اپنا اظہار بازاروں، میلوں ٹھیلوں، عرسوں اور پاؤں اور ناؤ نوش کی محفلوں میں کر رہی تھی۔ بیوی گھر کی چار دیواری میں بند تھی اور طوائف کے کوٹھے کھلے تھے جہاں راگ رنگ کی محفلیں جمیں، بے نوشی سے کیف و سرور کو مصنوعی طور پر پیدا کیا جاتا اور طوائف کے کھلے جسم، ناز و ادا اور لٹک لٹک سے جنسی جذبات پرانگیختہ کیے جاتے۔ فقرے بازی، ضلع جگت، لطیفوں اور پھبتیوں سے جام زندگی میں مزا پیدا کیا جاتا۔ ایہام، رعایت لفظی اور ذو معنی الفاظ اس ماحول اور ان محفلوں

میں زیادہ مزا دیتے۔ جو اس وقت میں جتنا طاق ہوتا اتنا ہی کامیاب ہوتا۔
عمدۃ الملک امیر خان ایہام کی کامیابی کا بھی یہی راز تھا۔ ایہام گوئی اسی تہذیبی
قضا کی کوکھ سے پیدا ہوئی اور پھر شاہی دور سے پوری طرح ہم آہنگ ہو گئی۔
اس دور کی ساری زندگی خود ایہام کا درجہ رکھتی تھی۔ ہر چیز اور ہر عمل کے
دو معنی ہو گئے تھے۔ مثلاً بادشاہ اب بھی موجود تھا لیکن بادشاہ وہ بادشاہ نہیں
رہا تھا جو کبھی اکبر، جہانگیر، شاہ جہان اور اورنگ زیب تھا۔ پہلے بادشاہ
انتظامی امور اور میدانِ کارزار سے تھک کر کچھ وقت تفریح میں گزارنے کے
لیے دادر عیش ضرور دیتا تھا لیکن وہ صرف عیش نہیں تھا۔ اس کے عیش اور
ذمہ داری میں ایک توازن قائم تھا، لیکن اس دور میں بادشاہ اور عیش ایک
ہی تصویر کے دو رخ تھے۔ اسی طرح امراء کا کار منصبی بھی وہ نہیں رہا تھا۔
تلوار باندھنا امراء کے لیے ضروری تھا تاکہ وقتِ نبرد اسے استعمال کر سکیں۔ اب
زرنگار تلواریں نیام میں رکھی جاتی تھیں تاکہ انہیں دیکھ کر امیر کے منصب
کا تعین کیا جاسکے۔ اب تلوار صرف دکھاوے کی چیز بنت گئی تھی۔ سپاہی
بانکا بن گیا تھا جس کی زبان میں تلوار کی کاٹ آ گئی تھی۔ عیش پرستی اس
تہذیب کا عام رویہ تھا۔ یہ عام مشاہدہ ہے کہ جب فرد عیش پرستی کی دنیا میں
داخل ہوتا ہے تو وہ ایسے موقعوں پر اشارے اور کٹائے استعمال کرتا ہے۔ وہ
اپنے دل کی بات چھپانا بھی چاہتا ہے اور اس کا اظہار بھی کرنا چاہتا ہے۔ اس
کے لیے وہ دو معنی الفاظ استعمال کرتا ہے جس سے جاننے والے پر تو انکشاف
ہو جائے لیکن دوسروں سے وہ بات چھپی بھی رہے۔ عشق و عاشقی کے سلسلے
میں تو ایسی زبان اور بھی ضروری ہو جاتی ہے۔ ایہام گوئی اس معاشرے کی
اسی لیے معاشرتی و تہذیبی ضرورت تھی۔

ایہام کی نوعیت یہ ہے کہ شاعر پورے شعر یا اس کے جزو سے دو معنی
پیدا کرتا ہے یا پھر ایک دو معنی لفظ کے استعمال سے دو مطالب ہم پہنچانا
ہے۔ یہ دونوں صورتیں صنائع میں داخل ہیں۔ اول الذکر کو ادماج اور آخر
الذکر کو ایہام کہتے ہیں۔ ایہام کے معنی یہ ہیں کہ وہ لفظ دو معنی ہو جس پر
شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے اور ان دونوں معنی میں سے ایک معنی قریب ہوں
اور دوسرے بعید۔ اپنے شعر میں شاعر کی مراد معنی بعید سے ہو قریب سے نہیں۔
یہ بات واضح رہے کہ ایہام میں شعر کا مطلب ایک ہی ہوتا ہے دو نہیں ہوتے۔
وہ لوگ جو ایہام کا رشتہ سنسکرت کے ”سلیش“ سے جوڑتے ہیں، بھول جاتے
ہیں کہ سلیش اور ایہام میں بنیادی فرق یہی ہے کہ سلیش میں ایک شعر کے تین

تین چار چار معنی ہوتے ہیں جبکہ ایہام میں صرف ایک معنی ہوتے ہیں۔ یہ ضرور
ہے کہ ایہام کا شعر بڑھ کر ذہن دونوں معنوں کی طرف جاتا ہے لیکن جلد ہی ایک
معنی کو تلاش کر لیتا ہے اور اسی تلاش کے عمل سے وہ شعر سے لطف اندوز ہوتا
ہے۔ اس دور کے ایہام گوئیوں نے عام طور پر لفظوں میں سے ایہام پیدا کیا ہے۔
دوہے میں، جو اپ بھرتش کی قدیم ترین صنف شاعری ہے، عام طور پر یہی
صورت ملتی ہے۔ اس کا اثر بھی اس دور کی شاعری نے قبول کیا ہے۔
صنائع اگر شعر میں اعتدال کے ساتھ استعمال کیے جائیں تو شاعری میں
اثر انگیزی بڑھ جاتی ہے۔ ”صنائع اس وقت زیادہ موثر ہوں گے جب اس بات کا پتا
نہ چلے کہ یہ صنائع ہیں۔“ ۵ اس دور میں جب ایہام گوئی کا زواج شروع ہوا
تو ہر شاعر اسی کوشش میں لگ گیا کہ وہ ایہام گوئی میں ایک دوسرے سے
بازی لے جائے۔ اعتدال، جو اس معاشرے کا مزاج نہیں تھا، ایہام گوئی میں
بھی باقی نہ رہا اور تلاشِ ایہام میں مبتدل و بازاری مضامین شاعری میں در آئے
اور ایہام کی یہ خوبصورتی:

مجھے ان کہنہ افلاکوں میں رہنا خوش نہیں آتا
بنایا اپنے دل کا ہم نے اور ہی ایک نو محلا (آبرو)
اس ہست سطح پر آ گئی :
دکھتی ہسر کے زخم حائل کوں سر کٹا
بولا کہ میں کٹتا ہوں ترا اور گلے پٹا (آبرو)
نان جو بھیجے تو میدا ظلم کا مت رکھ روا
حشر میں ظالم کا آئینہ ہے دوزخ کا توا (ناجی)
اور اس کی وجہ یہ تھی کہ ہر شعر میں ایہام لانے کی کوشش کی وجہ سے اعتدال
کا سرا ان کے ہاتھ سے چھوٹ گیا تھا۔

صنعتِ ایہام ایسی کوئی قابلِ مذمت چیز نہیں ہے۔ تہذیب یافتہ درباروں
میں ایہام تہذیب و شائستگی کی علامت اور بات کو کھل کر کہنے کے بجائے
”مکتھم“ میں بیان کرنے کا پسندیدہ طریقہ سمجھا جاتا رہا ہے۔ انگلستان میں ملکہ
ایلیزبتھ کے دربار میں ایہام کا بہت زور تھا۔ اس دور کے شاعر اور ڈرامہ نگار اس
صنعت کو عام طور پر استعمال کرتے تھے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں میں ایہام
(PUN) کثرت سے استعمال ہوا ہے۔ یہ رجحان، پھر شاہی دور کی طرح، جب
وہاں بھی بہت بڑھ گیا تو آئندہ دور میں، مرزا مظہر جانجناں کی طرح، ڈاکٹر
جولسن نے اس کے خلاف مہم چلائی اور اسے مبتدل کہہ کر رد کر دیا۔ فرانسیسی

میں لونی چہاردہم کے عہد میں بھی ایہام کا عام رواج تھا۔ ادبیاتِ عالم کی تاریخ بتاتی ہے کہ جب ایک رجحان کثرتِ استعمال سے پامال ہو جاتا ہے تو نئی نسلیں نئے رجحانات کی تلاش میں اس رجحان کو مبتذل کہہ کر رد کر دیتی ہیں۔ یہی صورت چھ شاہ کے آخری دور میں بھی پیش آئی، ورنہ ایہام بھی ایک ایسی ہی صنعتِ شعر ہے جیسی مراعاتِ النظیر، حسنِ تعلیل اور مبالغہ وغیرہ ہیں۔ جہاں ایہام سلیقے سے استعمال ہوا ہے وہاں الفاظ کی ترتیب سے معنی میں تہ داری پیدا ہو گئی ہے۔ ایہام گو شعرا الفاظ کو پیر بندی کے ساتھ استعمال کر کے الفاظ کی لفظی و معنوی مناسبتوں سے ایک معنوی ربط اور موسیقیتانہ آہنگ پیدا کرتے ہیں۔ اکثر اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں خوبصورت نقش ابھرتا ہے۔ یہ فن زر دوزی اور در و دیوار پر پھول پتیاں بنانے کے فن سے قریبی مناسبت رکھتا ہے۔ جیسے نقش و نگار کا فن آرٹ کے درجے سے گر کر محض دستکاری (Craft) کے درجے پر آ گیا تھا اسی طرح شاعری میں لفظوں سے معنی کے نقش بنانے کا عمل بھی ”دستکاری“ کی سطح پر آ کر زوال پذیر ہو گیا۔ شاعر فطری طور پر آہنگ اور مناسبتیں تلاش کرتا ہے۔ عظیم شاعری میں الفاظ کے اسی تخلیقی عمل سے ایک ہم آہنگی پیدا کی جاتی ہے جس سے معنی آفرینی اور اس کے اظہار میں مدد ملتی ہے۔ ع: ”از جان و جہان بکزر تا جانِ جہان بینی“ میں سولانا روم نے جان و جہان اور جانِ جہان میں لفظوں کے آرٹ پھیر سے معنی پیدا کر کے اس حقیقت کا اظہار کیا ہے جو تصوف کی جان ہے۔

ایہام گوئی اتنا آسان فن نہیں ہے جتنا بظاہر نظر آتا ہے۔ ایک طرف مضمون پیدا کرنا اور دوسری طرف اس مضمون کے لیے ایک ایسا لفظ تلاش کرنا جس سے شعر کے مفہوم کو دوہری سطح پر معنی کے رشتے میں یرویا جاسکے، آسان بات نہیں ہے۔ اس کے لیے علم، ہنر، مشق اور سنجیدہ کاوش کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ سنجیدگی، اپنے معنوی ابتذال کے باوجود، ہمیں ہر ایہام گو شاعر کے ہاں نظر آتی ہے۔ صنعتِ ایہام میں چند ایسی خوبیاں ہیں کہ اوسط درجے کے مذاق کے لوگ بھی شعر سے متاثر و لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ ایہام گویوں کے ہاں لفظِ تازہ کی تلاش سے نہ صرف زبان میں الفاظ و مرکبات کی تعداد بڑھی بلکہ اردو شاعری کا ایک مخصوص لہجہ بھی تشکیل پائے لگا جو فارسی سے متاثر ہونے کے باوجود اس سے الگ اور ممتاز تھا۔ ایہام گویوں کی اس کوشش سے سینکڑوں ہندوی و مقامی الفاظ اس طور پر استعمال ہوئے کہ اردو زبان کا جزو بن گئے۔ نہ صرف الفاظ بلکہ ہندی شاعری کے مضامین، خیالات اور اس کے امکانات بھی اردو شاعری کے

تصنیف میں آ گئے۔ ایہام گوئی شاعری و زبان کا ایک فطری طرز ہے لیکن جب اس دور کے شعرا نے اصولِ شعر کے طور پر اسے کثرت سے استعمال کیا تو یہ طرز پامال ہو کر مبتذل ہو گیا اور نئی نسل کے شعرا نئے رجحانات کی تلاش میں ”تازہ گوئی“ کی طرف چلے گئے۔ اس کے علاوہ ایک وجہ اور بھی ہوئی کہ نادر شاہ کے حملے اور قتلِ عام کے بعد اس معاشرے کا اندازِ فکر اور رویہ بھی بدل گیا تھا۔ خود چھ شاہ، جو اپنی رنگ رلیوں کی وجہ سے رنگیلا کہلاتا تھا، فقہروں کی صحبت میں بیٹھنے لگا۔ ۶ فقہروں کی صحبت میں بیٹھنا اس بات کا اشارہ تھا کہ ہوا کا رخ بدل گیا ہے۔ ہوا کا رخ بدانے سے یہ رجحان بھی اپنے تہذیبی سوتوں سے کٹ کر تیزی سے مُردہ ہونے لگا۔

اس دور کا دوسرا قابلِ ذکر رویہ ”عشق“ ہے۔ اس عشق کا تعلق کسی گہری روحانی واردات یا باطنی کیفیت سے نہیں ہے بلکہ دوسرے معاشرتی عوامل کی طرح اس کا سارا زور ظاہر پرستی پر ہے۔ اسی لیے چھ شاہی دور کی شاعری میں کسی گہرے باطنی تجربے سے پیدا ہونے والے سوز و گداز کا پتا نہیں چلتا۔ یہ عشق چلتا پھرتا عشق ہے۔ کسی عورت کو دیکھا، اور یہ عورت عام طور پر طوائف ہے جسے مال و دولت سے حاصل کیا جاسکتا ہے، چند روز اس کے عشق میں مبتلا رہے، آپس بھریں، گھر در کے چکر کاٹے، اس کے ملنے والوں سے ملے اور جب وصال نصیب ہوا تو کچھ عرصے کے بعد عشق کا خار بھی اتر گیا اور اب عاشق نئے عشق کے لیے بھر سے تیار ہو گیا۔ اسی لیے اس دور میں عاشق بھی پر جاتی ہے اور معشوق بھی۔ دونوں ذرا دیر کو، دیوار پر قطار میں چڑھنے اترنے والی چھینٹیوں کی طرح، ملتے ہیں اور پھر جدا ہو جاتے ہیں۔ یہ دور اور اس کا عشق مزے لینے اور گل چھڑے اڑانے کا دور ہے۔ اس عشق میں جسم کو چھو کر گرمی پیدا کرنے اور زیست کے مزے لینے کی شدید خواہش ملتی ہے۔ گلی بھی اسی لیے مزا دیتی ہے۔ آبرو کے یہ شعر اس دور کے تصورِ عشق کی ترجمانی کرتے ہیں:

ہنس ہاتھ کا پکڑنا کیا سحر ہے پیارے
بھونکا ہے تم نے مٹر گویا کہ ہم کون چھو کر
لگے ہے شیریں اس کو ساری اپنی عمر کی تلخی
مزه پایا ہے جن عاشق نہیں تیرے سن کے گلی کا

اس عشق میں، جو محض جسم کی آگ بجھانے کی خواہش کا شریفانہ نام ہے، عیش و طرب اور جوش و ہمتی شامل ہے جس کو آسودہ کرنے کے لیے ایک

سے ایک طرح دار رنڈی، تک سک سے درست لونڈے اور عاشقوں کا قتل عام کرنے والے بھیڑے موجود ہیں۔ ان کے علاوہ بالکے ہیں، چھیلے ہیں، چھل چھیلے ہیں، نظر باز ہیں جن سے سارا معاشرہ مزا لے رہا ہے۔ یہ ساری تہذیب مزے لینے کی خواہش میں مبتلا ہے۔ یہ مزا گھر میں نہیں بازار میں ملتا ہے جہاں ایک طرف طوائف ہے اور دوسری طرف امرد ہیں :

مل گیا تھا باغ میں معشوق اک تک دار ما

رنگ و رو میں بھول کی مانند، مچ میں خار سا (آبرو)

اس تہذیب کے باطن میں گہرا اندھیرا ہے۔ ظاہر بھی تاریک ہے۔ باطن میں روشنی پیدا کرنا بڑی جاندار اور صحت مند تہذیبوں کا کام ہے، اس لیے یہ تہذیب ہر دم ”چراغ“ سے اپنی آنکھوں کو خیرہ کرنے میں مصروف ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ عرس کے موقع پر، مذہبی تقاریب پر مزاروں کو بے نور بنایا جا رہا ہے۔ گلی کوچے روشن کیے جا رہے ہیں۔ ”مرقع دہلی“ کے حوالے سے اس کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں۔ مزا لینے میں یہ تہذیب اتنی دیوانی ہو گئی ہے کہ مزاروں کو بھی شراب قاب سے غسل دیا جا رہا ہے۔ اس کے عشق میں، شراب نوشی میں، عرسوں اور میلے ٹوبیلوں میں، عاف ہو میں، ضلع جگت اور اور ایہام میں ”مزا“ لے کر اپنی تقدیر کو بھلانے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے۔ اس بے فکری میں، جو ہمیں اس معاشرے میں نظر آتی ہے، بنیادی طور پر فکر سے نظریں چرانے کی چھپی ہوئی خواہش اپنا کام کر رہی ہے۔ ”باہر ہمیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست“ اس تہذیب کا مزاج ہے۔ مجد شاہ کو جب نادر شاہ کے دلی میں داخل ہونے کی خبر ملتی ہے تو یہ کہتے ہوئے کہ ”ابن دفتر بے معنی غرق مئے ناب اولیٰ“، قاصد کے ہاتھ سے پروانہ لے کر اسے شراب میں ڈبو دیتا ہے۔ یہ حقیقت سے آنکھیں نہ ملانے اور فکر کو بے فکری میں ڈبونے کا نفسیاتی اظہار ہے۔ یہی مزاج اس دور کے عشق میں بھی موجود ہے اور یہی انداز عشق اس کی موسیقی میں، اس کے مذہب اور رسوم مذہب میں، میلے ٹوبیلوں اور اس کی شاعری میں ظاہر ہو رہا ہے۔ عاشق کا مزاج یہ ہے کہ اگر معشوق ہاتھ نہیں آیا تو زیادہ سے زیادہ یہی نقصان ہوا کہ معشوق کی گلی میں دوچار چکر لگانے کی عمت اکارت گئی۔ آبرو چونکہ اس تہذیب کا نمائندہ شاعر ہے اس لیے اس کے ہاں اس عشق کی ساری صورتیں سامنے آتی ہیں :

عاشق کا کیا گیا جو کیا بوالہوس نہیں شوق

دہن چار تہہ گلی میں آ کر بھٹک گیا

شمشیر کھینچ جب کہ چلا بوالہوس کی اور

تب چھوڑ آبرو کون گلی میں شک گیا

معشوق بھی عاشقوں کے ہجوم میں گھرا ہوا ہے اسی لیے اسے ایسے کرتب کرنے پڑتے ہیں کہ جان بھی رہے ع ”تیری جو بات ہے اے حکمتی سو فن سے خالی نہیں“۔ یہاں عشق کے بالکل وہی معنی ہیں جو آج کل مغرب میں love کے ہیں جو یکسر جنسی و جسمانی ہے۔ عشق مجازی سے عشق حقیقی تک پہنچنے کی بات اس تہذیب میں بے معنی ہے۔ یہ تو جسم کا معاشرہ ہے اور یہی اس کی منزل ہے :

یار سے ہرگز نہ آیا بر میں وہ نازک خیال

عاشقی کرنا ہمارا سخت بے حاصل ہوا (آبرو)

جو لونڈا پاک ہے سو خوار ہے ٹکڑے کے تئیں عاجز

وہی راجا ہے دلی میں جو عاشق کے تلے پڑ جا (آبرو)

وہ ہے سونا جو ہووے خوب کم میں

وہ ہے دلبر جو ہووے اپنے بس میں (مضمون)

اس تصور عشق میں بے ثباتی، گزرتے وقت کے عارضی ہونے اور مستقبل پر بے یقینی کا احساس موجود ہے۔ اسی لیے یہ معاشرہ یارباشی، محفل آرائی، عیش و نشاط، میلے ٹھیلے، عورت، لڑکے، شراب میں ڈوب کر زیست کا مزا ہانے میں لگا ہوا ہے۔ اس دور کی شاعری، اپنے سے پہلے اور بعد کی شاعری سے اسی لیے مزاج میں بالکل مختلف ہے۔ ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس دور کے ادب میں کسی صاحبِ کردار، بہادر یا مرد میدان کا کہیں ذکر نہیں آتا۔ جعفر زلی کے کلیات میں، سوائے اورنگ زیب عالمگیر کے، ایک بھی شخصیت ایسی نہیں ہے جو معاشرتی برائیوں میں ملوث نہ ہو۔ ”مرقع دہلی“ میں بھی کسی بہادر یا مدبّر کا ذکر نہیں ملتا جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ دور ایسے افراد سے خالی تھا۔ یہ دور ہند ایرانی تہذیب کے زوال کا نقطہ عروج تھا۔

اس دور اور اس دور کی شاعری کا ایک اور نمایاں رجحان ”امرد پرستی“ ہے۔ ہندی شاعری میں عورت مرد سے اظہار عشق کرتی ہے۔ عربی شاعری میں مرد عورت سے اظہار عشق کرتا ہے۔ فارسی شاعری میں مرد اپنے جذبات عشق کا اظہار مرد سے کرتا ہے۔ خاقانی، انوری، سعدی، حافظ، ظہیر قاریابی، امیر خسرو، نظیری، صائب، کلیم، بیدل، ناصر علی، جلال اسیر، عبدالغنی قبول سب کے کلام میں اس نوع کے اشعار ملتے ہیں۔ لڑکوں سے عشق کرنا ایران میں عام تھا جس میں عوام و خواص اور شعرا سب ملوث تھے۔ دہلی کے ذکر میں ”آتشکدہ“

میں لکھا ہے کہ ایک ترکی غلام نے، جس پر وہ عاشق تھا، اسے قتل کر دیا تھا۔ ۸۔ سراج الدین علی خان آرزو نے اپنے تذکرے میں بہت سے فارسی شعرا کے ایسے ہی واقعات لکھے ہیں۔ کلیم سوزنی سمرقندی کے بارے میں لکھا ہے کہ عاشق پیشگی میں مشہور تھا۔ ایک سوزن گر کے لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اسی مناسبت سے سوزنی قفلص اختیار کیا۔ ۹۔ ”ملا“ شمسی ہمدانی کو اس کے محبوب ہمایوں نے قتل کر دیا تھا۔ ۱۰۔ محمد ابراہیم شوکتی جب ہندوستان آیا تو ایک راجپوت لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اس سے حرکتِ ناشائستہ کی درخواست کی۔ لڑکے نے اسے قتل کر دیا۔ ۱۱۔ ”ملا“ طاہر ناٹینی شاہ عباس صفوی کے ایک خاندان زاد پر عاشق ہو گیا اور اسے اپنے حجرے میں لے گیا۔ یہ خبر جب بادشاہ کو ملی تو ”ملا“ طاہر کو بلوایا اور تہتے ہوئے لوسپہ کو اٹھا کر ”ملا“ طاہر کو دیا کہ اسے ہوسہ دے۔ اس نے ہوسہ دیا تو اس کے لب و دہن جل گئے اور اسی ترتیب سے اس کے دوسرے اعضا بھی جلا دیے۔ بعد میں کسی خواص کے گھمنے سے اس کی جان بخش دی۔ ۱۲۔ رشکی ہمدانی کسی علاقہ ہند کے لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اسی سبب سے علاقہ ہندی (رستی بنائے) کا پتر سیکھا اور اس میں استاد کا درجہ حاصل کیا۔ ۱۳۔ محمد سعید سرمد ٹٹھہ کے ابھی چند نامی ایک لڑکے پر عاشق ہو گیا۔ ترکہ دنیا کر کے سناسیوں کی مانند مادر زاد پرہیز اپنے معشوق کے دروازے پر جا بیٹھا۔ لڑکے کے باپ نے عشق کی پائی کے خیال سے اسے اپنے گھر میں جگہ دے دی اور بیٹے کو اس سے ملنے کی اجازت بھی دے دی۔ وہیں سرمد نے ابھی چند کو توریت، زیور اور دوسرے صحائف کی تعلیم دی۔ ۱۴۔ امرد پرستی کا یہ رجحان آئندہ دور میں بھی نظر آتا ہے۔ میر اور سودا کی شاعری میں بھی امرد پرستی کی طرف واضح میلان ملتا ہے۔ ناسخ کے دو ٹوٹوں، میرزائی اور ہائیکے بھاری شجاعت، کے نام سعادت خان ناصر نے اپنے تذکرے میں دیے ہیں۔ ۱۵۔ قتادہ رائے رسوا کے بارے میں لکھا ہے کہ ولولہ، عشق سے ترکہ ننگ و نام کر کے کدچہ و بازار میں بھرتا تھا اور یہ شعر پڑھتا تھا: ۱۶۔

رسوا رسوا، خراب رسوا، در بدر رسوا

اس عاشقی کے تکیے میں جس کا گزر رسوا

محمد شاہی دور سے پہلے ہی امرد پرستی کا رجحان عام ہو گیا تھا۔ جعفر زلیٰ نے بھی کئی نظموں میں اس کا ذکر کیا ہے:

لوتکے پھر میں ہیں گھر بہ گھر کھاویں نوالے ترتر

بھوکے پھر میں چاکر نگر، ہاں پرے احوال میں

غرض کہ فارسی و اردو تذکروں میں اس نوع کی عاشقی کے حوالے عام طور پر ملتے ہیں لیکن محمد شاہی دور امرد پرستی کی مقبولیت کا نقطہ عروج تھا۔ اس دور میں لڑکوں نے غیر معمولی اہمیت حاصل کر لی تھی۔ ان کو اپنے ساتھ رکھنا اور ان کے پیچھے دیوانہ ہونا ایک عام بات تھی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ لڑکوں سے عشق کی ایک پوری روایت اس دور میں جنم لیتی ہے۔ محمد شاہی دور کے اسرائے عظام میں اعظم خان کا نام بھی آتا ہے۔ وہ اپنی امرد پرستی کی وجہ سے خاص شہرت رکھتا تھا۔ مرزا مثنوی اس دور کے ایک اور امیر زادے تھے جو فنِ امرد پرستی میں اتنے طاق تھے کہ اکثر امیر زادے اس علم کے ضروری گھر ان سے سیکھتے تھے۔ ۱۷۔ اس دور میں فنِ امرد پرستی نے اتنی ترقی کی کہ نہ صرف استاد شاگردی کے رشتے قائم ہو گئے بلکہ لڑکوں کی سجاوٹ، وضع قطع، آرائش اور حسن و جمال کے طور طریقے بھی مقرر ہو گئے۔ آہر نے پوری ایک مثنوی ”در موعظہ آرائش معشوق“ کے عنوان سے اس موضوع پر قلم بند کی ہے جس میں بتایا ہے کہ حسن و جمال کو نکھارنے کے لیے لڑکے کو کون کون سے طریقے اختیار کرنے چاہئیں اور اپنی شخصیت کو پُرکشش بنانے کے لیے گون سا لباس اور کیا وضع قطع اختیار کرنی چاہیے۔ یہ مثنوی معاشرے کے مزاج و ضرورت کے عین مطابق تھی اسی لیے بہت مقبول ہوئی۔ عاشقوں نے سر دھنا اور معشوقوں نے حرر جان بنا کر گلے سے لگایا۔

اس معاشرے نے امرد پرستی کیوں اختیار کی؟ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ مرد نے عورت کو باہر کی دنیا سے کاٹ کر چار دیواری میں بند کر دیا تھا۔ ہر بڑے گھر میں سردانے اور زنانے الگ الگ ہوتے تھے جن میں ہر طرح کی پردہ داری ہوتی تھی۔ پردہ دار عورت سے اظہارِ عشق کرنا نہایت معیوب اور بے غیرتی کی بات سمجھی جاتی تھی۔ پھر اس معاشرے میں عورت نے اپنی وہ حیثیت بھی کھو دی تھی جو متوازن معاشروں میں عورت کی ہوتی ہے۔ زوال کے زیر اثر اقدار کے بکھرنے سے جو تبدیلیاں اندر ہی اندر معاشرے میں آرہی تھیں ان کا شدید دباؤ معاشرے کو اپنی گرفت میں لے کر بحرانی کیفیت پیدا کر رہا تھا۔ اس بحرانی کیفیت اور زیر سطح تبدیلیوں کے دباؤ سے نظریں پچانے اور گرتی دیواروں کی طرف سے پیشہ موڑنے کے لیے اس معاشرے نے یہ کوشش کی کہ زندگی سے خوشیوں اور مسرتوں کے آخری قطرے بھی ٹپوڑ لے۔ یہ تہذیب اور اس کا نظام خیال چونکہ منجمد ہو چکا تھا اور خود کو تبدیل کرنے پر آمادہ نہیں تھا، اس لیے خوشیوں کی تلاش ایک جھوٹا اور غیر فطری عمل تھا۔ ایسے

میں جب حقیقی مسرتوں سے یہ معاشرہ محروم ہونے لگا تو اس نے خوشیوں کا عارضی بدل تلاش کر لیا۔ اس پرستی بھی خوشیوں کی تلاش میں ایک بدل کی حیثیت رکھتی ہے۔ ہر طرف کھیل کھیلا جا رہا ہے، غنفلیں سجائی جا رہی ہیں اور صدیوں کی دولت، جاگیریں، جائیدادیں جھوٹی خوشیوں کے حصول پر اڑائی جا رہی ہیں۔ کوئی منزل، کوئی جہت اور مقصد چونکہ اس معاشرے کے سامنے نہیں تھا اس لیے اس کا ہر عمل اور ہر فعل فکر و خیال سے عاری تھا۔ سارا زور موسیقی، راگ، رنگ، رقص و سرود، ناک، داستان، سوانگ اور شراب و دلآرام پر تھا۔ یہ عمل ایک صحت مند معاشرے میں بھی ہو سکتا ہے لیکن یہ ساری چیزیں زندہ و متحرک نظام خیال کی ایک شاخ کے طور پر پھلتی پھولتی ہیں۔ خود سارا پڑ نہیں بن جاتیں۔ یہاں سارا پیڑ تو سوکھ رہا تھا صرف ایک آدھ شاخ ہری تھی۔ ادب چونکہ زندگی کا آئینہ ہے اس لیے اس معاشرے کے سارے رویے اس دور کے ادب میں ظاہر ہو رہے ہیں۔ آہرو اس دور کا نمائندہ شاعر ہے جس کی شاعری میں اس تہذیب کی روح رنگ رلیاں سنائی، بوائی، چہکتی اور چہلیں کرتی نظر آتی ہے۔ آہرو کی شاعری میں، اس دور کی عام تہذیب کی طرح، ازدواجی رشتوں کی مسرتوں کا سراغ نہیں ملتا۔ یہاں عاشق بھی جھوٹا ہے اور معشوق بھی۔ دونوں عیار ہیں اور خوش وقتی اور وقتی رشتے کے طلب گار ہیں۔ جب بھی کوئی بڑی تہذیب گرتی ہے تو یہ عمل اسی صورت میں نظر آتا ہے۔ دن رات سورج کی روشنی میں رہنے والی برطانوی سلطنت آج ایک جزیرے میں محصور ہو گئی ہے۔ وہاں بھی اس پرستی کو قانونی طور پر تسلیم کر لیا گیا ہے۔ یونانی تہذیب کو دیکھیے تو ہومر والے معاشرے میں خاوند کے لیے بیوی اور بیوی کے لیے خاوند ایک خاص اہمیت رکھتے ہیں، لیکن ہومر کے چھ سو سال بعد ہم دیکھتے ہیں کہ عورت اس معاشرے میں الگ تھلک ہو کر تہذیبی دھارے سے کٹ گئی ہے اور زن بیزاری ایک عام رجحان بن کر سارے معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر گیا ہے۔ عورت کی جو ذمہ داریاں ہومر کے دور میں تھیں وہ اب باقی نہیں رہی تھیں۔ وہ تہذیبی سطح پر بے آواز اور معاشقہ سطح پر ناکارہ تھی۔ چھ شاہی دور کی "یگم" کے ساتھ جو تصور وابستہ ہے یونان کے اس دور کی عورت پر بھی اس کا املاق ہوتا ہے۔ خاندانی اکائی کمزور پڑ گئی ہے اور مرد عورت کا رشتہ شریفانہ مجبوری کا ہو کر رہ گیا ہے۔ چھ شاہی دور کی عورت سچی محبت کی پیاس میں تڑپ رہی ہے۔ باپ اور بچوں کا رشتہ کمزور پڑ گیا ہے اور سب ایک بے یقینی کے خوف میں مبتلا ہیں۔ یونانی معاشرے

نے اس دور میں اپنے جذباتی تنازوں اور خوش وقتی کے لیے غنفلیں آراستہ کر کے ان غنفلوں کو پیشہ ور عورتوں اور نوخیز لڑکوں سے آباد کر لیا تھا۔ یہی صورت چھ شاہی دور میں نظر آتی ہے۔ جیسے پیشہ ور عورتوں کا ایک طبقہ یونان میں پیدا ہو گیا تھا اسی طرح چھ شاہی دور میں پیشہ ور عورتوں کا ایک لشکر اس پیشے میں داخل ہو گیا۔ جیسے اور عزت کے ساتھ اسراء کے دربار تک رسائی کا یہی سیدھا اور کامیاب راستہ تھا۔ ان عورتوں نے اپنے اندر وہ ساری خصوصیات پیدا کیں جن کو اس دور کا مرد دل سے چاہتا تھا۔ یہ پیشہ ور عورتیں جنسی اعتبار سے ایک شعلہ تھیں، ذہنی طور پر شراب کی طرح تازہ دم کرنے والی اور ناز و ادا، خوش کلامی، عشوہ طرازی، ایہام، ضلع، جگت و لطیفہ بازی سے دل کو موہ لینے والی۔ اس عورت کا درجہ اس معاشرے میں بیوی سے بلند تر تھا۔ دوسری طرف نئے مزے کے لیے نوخیز لڑکے تھے جنہیں دیکھ کر معاشرے کے ہر فرد پر گہرا اثر ہوتا تھا۔ ذرا آہرو، ناجی و مضمون کے یہ اشعار دیکھیے کہ وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں اور کس رویے کا اظہار کر رہے ہیں:

- صباحت بیچ گویا ماہ کنعانی ہے وہ لوندا
(آہرو) سلاحت بیچ سرتا پانچک دانی ہے وہ لوندا
بدن شعلہ سیبی اس کا صفا اور نرم و رنگیں تر
(آہرو) گویا سرتا قدم باقات سلطانی ہے وہ لوندا
سر اوپر لال چیرا اور دہن چوہ غنچہ رنگیں
(ناجی) چار مدعا، لعل بدخشانی ہے یہ لڑکا
قیامت قامت اوس کا دیکھ کے انجم کے جوں خوباں
(ناجی) چمکتا ہے برنگ مہر تورانی ہے یہ لڑکا
چلا کشتی میں آگے سے جو وہ محبوب جاتا ہے
کبھی آنکھیں پھر آتی ہیں کبھی جی ڈوب جاتا ہے (مضمون)

یہی صورت یونانی معاشرے میں نظر آتی ہے۔ زونوفون (Xenophon) نے سپوزیم میں لکھا ہے کہ ایک امیر کبیر کالیاس (Callias، ق۔ م۔ ۴۲۸) کے ہاں دعوت تھی۔ سب کھانے پر بیٹھ چکے تھے کہ اتنے میں ایک نوجوان حسین لڑکا آٹولیکس (Autolycus) داخل ہوا۔ اسے دیکھتے ہی ساری غنفل کو سانپ سونگھ گیا۔ ساری غنفل اسی بے خود تھی کہ جب بھانڈے نے لطائف و طرائف سے غنفل کو محظوظ کرتا چاہا تو اس نے محسوس کیا کہ اس کی باتوں میں کوئی دلچسپی نہیں لے رہا ہے۔ یہی حال چھ شاہی دور کا تھا۔ نوخیز لڑکوں کو دیکھ

مگر عشق کی آگ سلگنے لگتی۔ رقابت سے عاشق مہجور جلنے لگتا۔ محبوب سے ملنے کے لیے عاجزی دکھاتا۔ اس کی گلی کے چکر لگاتا۔ اپنی باوقافی کی قسمیں کھاتا۔ اس کے آستان کی جہنم سائی کرتا۔ ایسے دیکھتا تو بات بھی نہ کر سکتا۔ چونکہ محبوب لڑکا ہے اس لیے جفاکار بھی ہے اور جفا جو بھی۔ ہرجائی بھی ہے اور بے وفا بھی۔ عام طور پر یہ محبت چہرے پر سبزہ آگنے کے کچھ دن بعد تک رہتی اور پھر کافور ہو جاتی۔ عاشق نئے معشوق کی تلاش کر لیتا اور معشوق خود عاشقوں کی صف میں داخل ہو جاتا۔

دونوں طرف سے داڑھی خورشید رو کے دوڑی
دیکھو زوال یارو، آیا 'برا' زمانہ (آبرو)

اسی لیے حسن کا تصور یہ ہے کہ وہ فانی ہے۔ عشق بھی وقتی و عارضی ہے۔ افلاطون نے اپنے ابتدائی مکالمات میں لڑکے سے عشق کے تصور پر ایسی بلند و بالا عبارت تعمیر کی ہے کہ وہ روحانیت کو چھوٹنے لگتی ہے۔ اس نے لڑکے کی محبت کو حقیقتِ اعلیٰ تک پہنچنے کا ایک طریق بتایا ہے۔^{۱۹} یہی وہ تصور ہے جسے ہمارے صوفیائے کرام نے عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی تک پہنچنے کا ذریعہ بتایا ہے اور جسے "المجاز قنطرة الحقیقة" کے فقرے سے ادا کیا جاتا ہے۔ اپنی تہذیبی و فکری روایت کے زیر اثر افلاطون نے اس روایت کو علویت عطا کی۔ یہ تصور یونان سے ایران آیا اور وہاں سے برعظیم آکر مذہبی و معاشرتی سطح پر خوب پروان چڑھا۔ لیکن عہد شاہی دور میں نہ کوئی سقراط تھا، نہ کوئی افلاطون اس لیے یہاں امرد پرستی خوش وقتی اور دل بہلاوے کے دائرے سے باہر نہ نکل سکی۔ اس دور کی شاعری پر حقیقی تصوف کا بھی کوئی گہرا اثر نہیں ہے۔ اس میں تعویذ گنڈے والے صوفیہ تو نظر آتے ہیں لیکن کوئی چراغِ دہلی، کوئی گیسو دراز یا کوئی نظام الدین اولیا نظر نہیں آتا۔ بہر حال امرد پرستی کی یہی فارسی روایت عہد شاہی دور کے سازگار تہذیبی ماحول کے زیر اثر، اردو شاعری میں جذب ہو کر اس کی روایت کا حصہ بن گئی جس کا واضح اظہار اس دور کے ایہام گوہوں کی شاعری میں ہوا ہے۔ آبرو اسی تہذیبی فضا اور ذہنی ماحول کا ترجمان ہے۔

(۲)

اب ایک مسئلہ، جس پر اہل علم و ادب بہت بحث کر چکے ہیں، یہ ہے کہ شاہی ہند میں اردو شاعری کے اس پہلے باقاعدہ دور میں، دیوان کی ترتیب کے اعتبار سے، اولیت کا شرف کس شاعر کو حاصل ہے؟ جعفر زلی کے علاوہ

اس دور کے تین شاعر سامنے آتے ہیں۔ ایک آبرو، دوسرے حاتم اور تیسرے قانز۔ حاتم نے "دیوان زادہ" کے دیباچے میں لکھا ہے کہ عزیز الدین عالمگیر ثانی کے تیسرے سال جلوس ۲۰ میں اس نے "دیوان قدیم" سے انتخاب کر کے "دیوان زادہ" کے نام سے اپنا نیا دیوان تیار کیا۔ عالمگیر ثانی ۱۰ شعبان ۱۱۶۵ھ سے ۸ ربیع الثانی ۱۱۷۳ھ (۲ جون ۱۷۵۳ء سے ۲۹ نومبر ۱۷۵۹ء) تک برسرِ تخت رہا۔ عالمگیر ثانی کا تیسرا سال ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ء میں شروع ہوتا ہے جس کے معنی یہ ہوتے کہ دیوان زادہ ۵۶ھ/۱۱۶۹ - ۱۷۵۵ء میں مرتب ہوا۔ نسخہ لاہور کے دیباچے میں حاتم نے لکھا ہے کہ "دیوان قدیم پچیس سال سے ہندوستان میں مشہور ہے۔" اس سے یہ بات سامنے آتی کہ حاتم نے "دیوان قدیم" ۲۵ - ۱۱۶۹ھ = ۱۷۳۱ - ۱۷۳۱ء میں مرتب کیا تھا۔ دیوان زادہ کے ایک اور نسخے ۲۲ میں حاتم کا ایک شعر ملتا ہے:

الہتیس برس ہوئے کہ حاتم
مشاق قدیم و کہنہ گو ہوں

یہی شعر الہتیس کے بجائے چالیس عدد کے ساتھ "دیوان زادہ" نسخہ لاہور میں ۱۱۶۳ھ کے تحت ملتا ہے۔ شعر کی ان دونوں صورتوں سے معلوم ہوا کہ شاہ حاتم ۳۸ - ۱۱۶۳ھ = ۱۱۲۶ (۱۷۱۳ء) یا ۳۰ - ۱۱۶۳ھ = ۱۱۲۳ (۱۷۱۲ء) سے ریختہ میں شاعری کر رہے تھے۔ دیوان زادہ کے دیباچے کے ایک اور نسخے میں حاتم نے لکھا ہے کہ "۱۱۲۹ھ سے ۱۱۶۹ھ تک کہ چالیس سال ہوتے ہیں، قدرِ عمر اس فن میں صرف کیا۔" ۲۳ پہلے حساب سے ۱۱۲۳ یا ۱۱۲۶ھ (۱۷۱۲ء) یا ۱۷۱۳ (۱۷۱۳ء) اور دوسرے حوالے سے حاتم کی شاعری کا سال آغاز ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۷ء) ہوتا ہے۔ ان شواہد سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ حاتم کی شاعری ہر صورت دیوانِ ولی کی آمد سے پہلے شروع ہو چکی تھی۔ مصحفی نے حاتم کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

"ایک روز فقیر سے بیان کیا کہ فردوس آرام گاہ (عہد شاہ) کے دوسرے سال (جلوس) میں ولی کا دیوان دہلی پہنچا اور اس (دیوان) کے اشعار پر چھوٹے بڑے کی زبان پر جاری ہو گئے۔ (یہاں کے) دو تین شاعروں نے، جن سے ناجی، مضمون و آبرو مراد ہے، ہندی شعر گوئی کے لیے ایہام کو بنیاد قرار دیا۔" ۲۴

اس بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ ولی کا دیوان عہد شاہ کی تخت نشینی کے دوسرے سال یعنی ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء میں دلی آیا اور چھوٹے بڑے کی زبان پر چڑھ گیا۔ دوسرے یہ کہ حاتم نے ناجی، مضمون و آبرو کے

ساتھ مل کر ریختہ میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھی۔ جہاں تک اردو شاعری کا تعلق ہے وہ دیوان ولی کی آمد سے پہلے بھی شمال اور خصوصاً دلی میں ہو رہی تھی۔ حاتم ۱۱۲۴ یا ۱۱۲۶ یا ۱۱۲۹ء یا ۱۲۱۴ یا ۱۲۱۷ (ع) سے ریختہ میں شاعری کر رہے تھے۔ آبرو اپنا دوسرا دیوان بھی، جس کا ذکر آگے آئے گا، ۱۱۴۴ء میں مرتب کر چکے تھے۔ اب ان حقائق کی روشنی میں پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کا یہ اقتباس پڑھیے :

”حاتم ۱۱۲۸ء سے فارسی میں شاعری کر رہے تھے مگر جب محمد شاہی عہد کے دوسرے سال یعنی ۱۱۳۲ء میں ولی کا دیوان دہلی آیا اور ان کا کلام ہر طبقے میں مقبول ہوا تو حاتم نے ناچی، مضمون اور آبرو کے ساتھ اردو میں شعر کہنا شروع کیا۔ فائز اپنا کلیات، جس میں اردو دیوان بھی شامل ہے، ۱۱۴۷ء میں مرتب کر چکے تھے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فائز کا کلیات مرتب ہو چکنے کے ایک سال بعد حاتم نے فارسی میں اور پانچ سال بعد اردو میں شعر کہنا شروع کیا۔ اس طرح حاتم اور ان کے ساتھ اردو شاعری شروع کرنے والے تمام شاعروں پر فائز کا قدم ثابت ہے۔“ ۲۵۴

اگر اس عبارت کا مقابلہ مصحفی کی محولہ بالا عبارت سے کیا جائے تو اس میں حاتم نے کہیں اپنی فارسی شاعری کا ذکر نہیں کیا۔ حاتم نے اپنی اردو شاعری کے آغاز کا بھی کہیں ذکر نہیں کیا بلکہ اردو شاعری میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھنے کا ذکر کیا ہے۔ اردو شاعری کی بنیاد رکھنا اور اردو شاعری میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھنا — شعر ہندی را بہ ایہام گوئی نہادہ داد — میں جو واضح فرق ہے اس پر کسی بحث کی ضرورت نہیں ہے۔ پھر پروفیسر ادیب کی یہ دلیل کہ حاتم ۱۱۴۲ء/۱۲۲۰ع سے پہلے فارسی میں شاعری کر رہے تھے، دیوان زادہ کے مخطوطات کی موجودگی میں از خود یوں رد ہو جاتی ہے کہ دیوان زادہ کے نسخہ رام پور میں ۱۱۳۰ء کی اردو غزل موجود ہے اور نسخہ لاہور میں ۱۱۳۱ء (۱۲۱۹-۱۲۱۸ع) کی دو طرحی غزلیں موجود ہیں۔ ان غزلوں کی موجودگی سے پتا چلتا ہے کہ دیوان ولی کی آمد سے پہلے بھی حاتم اردو میں شاعری کر رہے تھے اور لفظ ”طرحی“ سے اس بات کا مزید ثبوت ملتا ہے کہ مراختوں (ریختہ کے مشاعروں) کا عام رواج ہو گیا تھا۔ پھر ۱۱۳۰ء/۱۲۱۸-۱۲۱۷ع اور ۱۱۳۱ء/۱۲۱۹-۱۲۱۸ع کی غزلیں دیکھیے، ان میں ایہام دلیر عاشق کی طرح تلاش کرنا پڑے گا۔

اب اس بات کو بھی دیکھتے چلیں کہ فائز کا اردو دیوان کیا واقعی ۱۱۴۷ء میں مرتب ہو چکا تھا؟ فائز نے اپنے خطبے میں ترتیب و تکمیل کلیات کے بارے میں لکھا ہے کہ :

”پوشیدہ نہ رہے کہ یہ رسالہ، جیسا کہ مذکور ہوا، جوانی کے آغاز میں لکھا جا چکا تھا۔ ان اشعار میں سے میرے ایک منشی نے اپنی موافق طبع انتخاب کر رکھا تھا۔ اکثر دوستوں نے اس کلام منتخب کی نقلیں کر لی تھیں اور فقیر اس خیال سے کہ کلام میں رطب و یابس سب کچھ ہوتا ہے، اس پر نظر ثانی کا ارادہ رکھتا تھا، لیکن پندرہ سال تک ایسا نہ ہو سکا کیونکہ دوسرے مشاغل مائع رہے۔ اس مدت کے گزر جانے کے بعد ۱۱۴۲ء میں کچھ فرصت نصیب ہوئی تو اس مجموعے پر نظر ثانی کی اور اس کام میں ایک سال کے قریب صرف ہوا۔“ ۲۶۴

اس عبارت سے یہ پتا چلا کہ فائز نے اپنا کلیات مرتب کرنے کا کام ۱۱۴۲ء/۳۰-۳۱/۱۱۴۳ء میں شروع کیا اور ۱۲۳۰-۳۱/۱۱۴۳ء میں اپنے سارے کلام پر نظر ثانی سر کے اسے ترتیب دیا۔ پندرہ سال پہلے ان کے منشی نے ایک انتخاب، اپنی پسند کے مطابق، تیار کیا تھا جس کی نقلیں بھی لوگ لے گئے تھے لیکن مصروفیت کی وجہ سے یہ خود اپنے کلام پر نظر ثانی نہ کر سکے تھے۔ اس اقتباس کے پیش نظر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ۱۱۴۷ء کے کلیات میں فارسی کے علاوہ اردو کلام بھی شامل تھا۔ ۱۱۴۷ء/۱۵-۱۶/۱۲۲۸-۱۲۲۹ع کے کلیات میں اردو کلام کے نہ ہونے کا ایک ثبوت یہ ہے کہ کلیات فائز کے معلوم نسخوں میں سے ایک نسخہ ایسا ہے جس میں اردو کلام شامل نہیں ہے اور جس کا ذکر پروفیسر ادیب نے خود ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”تیسرا“ (نسخہ) پنجاب یونیورسٹی لاہور میں ہے جس میں فائز کا اردو دیوان نہیں ہے۔“ ۲۶۴ کلیات فائز کا ایک طلائع جدولوں والا نسخہ، گیلانی لائبریری آج (پاکستان) میں محفوظ ہے ۲۸ جس پر تاریخ کتابت تو درج نہیں ہے لیکن صدر الدین فائز کی ۱۱۳۰ء/۲۸-۲۹/۱۲۲۸-۱۲۲۹ع کی مہر ثبت ہے۔ اس میں بھی اردو کلام موجود نہیں ہے۔ نسخہ دہلی اور نسخہ لاہور کے سلسلے میں قابل توجہ بات یہ ہے کہ ان دونوں کے فارسی اشعار کے زبان و بیان میں جا بجا اختلاف ملتا ہے جس سے اس بات کو مزید تقویت پہنچتی ہے کہ نسخہ لاہور نظر ثانی سے پہلے کا وہی نسخہ ہے جو ۱۱۴۷ء/۱۸-۱۹/۱۲۲۸-۱۲۲۹ع میں مرتب ہو چکا تھا اور جس پر پندرہ سال بعد نظر ثانی کر کے فائز نے نئے کلیات میں ۱۱۴۳ء/

۳۱۔ ۱۷۳۰ع تک کا سارا کلام شامل کر دیا تھا۔

اب رہا یہ سوال کہ فائز نے اردو شاعری کب شروع کی؟ تو خود ان کے دیوانِ اردو کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ولی دکنی سے بہت متاثر ہیں۔ اردو دیوان کی ۳۶ غزلوں میں سے ۳۳ غزلیں ولی کی زمین میں کہی گئی ہیں۔ فائز کے لہجے، آپنگ اور ذخیرۃ الفاظ پر ولی کا واضح اور گہرا اثر ہے۔ اس بات سے یہ بھی نتیجہ نکلتا ہے کہ فائز نے اردو شاعری دیوانِ ولی کی آمد کے بعد ۱۷۳۰/۵۱۱۳۲ع میں یا اس کے بعد شروع کی اور جب ۱۷۳۳/۵۱۱۳۵ع میں اپنا کلیات مرتب کیا تو دس گیارہ سال کا اردو شاعری کا اپنا سرمایہ بھی آخر میں شامل کر دیا۔ فائز جیت زود گو تھے۔ خطبہ کلیات میں خود لکھا ہے کہ ”اکثر ایک دن میں ایک سو بیس اشعار اور دماغ چاق و چوبند ہو تو اس سے بھی زیادہ ہو جاتے تھے۔“ ۲۹ اس بات کا مزید ثبوت کہ فائز نے اردو شاعری کا آغاز ۱۷۳۰/۵۱۱۳۲ع یا اس کے بعد کیا، چند اور باتوں سے بھی ملتا ہے۔

قاضی عبدالودودؒ ۳۰ نے لکھا ہے کہ فائز نے اپنی ایک مثنوی میں عالمگیر کی وفات کے بعد بادشاہوں کے عبرت ناک انجام کا ذکر کیا ہے۔ اس میں سارے بادشاہوں کا ذکر آتا ہے۔ ایک مصرع میں ”پس از وے محمد شہ آمد پدید“ محمد شاہ کا بھی ذکر آیا ہے جس کا سال تخت نشینی ۱۷۱۹/۵۱۱۴۱ع ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ یہ مثنوی ۱۷۱۲/۵۱۱۲۷-۱۷۱۳/۵۱۱۳۵ع میں نہیں لکھی گئی ہوگی۔ آکسفورڈ یونیورسٹی کی فہرست مخطوطات میں ایک مثنوی کا ذکر ہے جو ۱۷۱۳/۵۱۱۳۵-۱۷۲۱ع میں لکھی گئی جس کا سال تصنیف ”دولت خانہ والا“ سے برآمد ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مثنوی بھی ۱۷۱۲/۵۱۱۲۷-۱۷۱۳ع میں موجود نہیں ہوگی۔ فائز نے اپنی ایک غزل کے مقطع میں یکرنگ کا ایک مصرع تضمین کیا ہے:

فائز کو بھایا مصرع یکرنگ اے سجن

”گر تم ملو گے غیر سے دیکھو گے ہم نہیں“

گویا کہ جب فائز نے یہ غزل کہی اس وقت یکرنگ بحیثیت شاعر مشہور تھے۔ اگر فائز ۱۷۱۲/۵۱۱۲۷-۱۷۱۳ع میں اپنا دیوان اردو مرتب کر چکے ہوتے تو یہ کیسے ممکن تھا کہ دلی میں جہاں آبرو، حاتم، مضمون، ناجی اور یکرنگ وغیرہ موجود تھے، اس کا کوئی ذکر نہ کرتے۔ پھر میر، گردیزی اور قائم نے اپنے تذکروں میں بحیثیت اردو شاعر فائز کا ذکر تک نہیں کیا جس سے اس بات

کا ثبوت ملتا ہے کہ فائز اپنے دور میں فارسی گو کی حیثیت سے تو معروف تھے لیکن ان کا اردو کلام اس دور میں قابل ذکر نہیں تھا۔ انھوں نے رواج زمانہ کے مطابق دیوانِ ولی کے آنے کے بعد ۱۷۳۰/۵۱۱۳۲ع میں یا اس کے بعد اردو میں شاعری شروع کی۔ قاضی عبدالودود بھی اسی نتیجے پر پہنچے کہ ”یہ نتیجہ نکالنا تو درکنار، کلیات کے نسخہ ۱۷۱۲/۵۱۱۳۲-۱۷۲۹ع میں دیوانِ اردو کے شمول کی بنا پر یہ کہنا بھی ممکن نہیں کہ ۱۷۱۲/۵۱۱۲۷-۱۷۱۳ع میں فائز کی ریختہ گوئی کا آغاز ہو چکا تھا۔“ ۳۱

اب ہم آبرو کی طرف آتے ہیں۔ دیوانِ آبرو کے اب تک جتنے قلمی نسخے دستیاب ہوئے ہیں ان میں قدیم ترین مخطوطہ وہ ہے جو انجمن ترقی اردو پاکستان میں محفوظ ہے۔ اس مخطوطے کا سنہ کتابت ۲۹ صفر ۱۱۳۴ھ/۲۲ اگست ۱۷۳۱ع ہے اور ترقیم کی عبارت یہ ہے:

”تمت دیوان ریختہ محمد مبارک آبرو سلمہ اللہ تعالیٰ بروز یکشنبہ بتاریخ

ہست و نہم صفر۔ ختم اللہ بالخير والظفر در عہد محمد شاہ بادشاہ غازی

سنہ ۱۳ جلوس والا قلمی شد۔“ ۳۲

محمد شاہ کا سال تخت نشینی ۱۷۱۹/۵۱۱۳۱ع ہے اور تیرھواں سال جلوس ۱۷۱۳/۵۱۱۳۳-۱۷۳۱ع میں پڑتا ہے جو اس دیوان کا سال کتابت ہے۔ اس وقت آبرو (م ۱۷۱۲/۵۱۱۲۶ع) زندہ تھے۔ انجمن کا یہ مخطوطہ نہ صرف ناقص الاول و آخر ہے بلکہ غلط جلد بندی کی وجہ سے اس کے صفحات آگے پیچھے جڑ گئے ہیں۔ اسی لئے فہرست مخطوطات انجمن کے مؤلف افسر صدیقی اسروہوی نے اسے ”بے ترتیب مجموعہ“ کلام ۳۳ کہا ہے۔ اس میں دراصل آبرو کے دو دیوان شامل ہیں۔ محولہ بالا ترقیم دیوان اول کا ہے۔ دوسرے دیوان کا ترقیم ناقص الآخر ہونے کی وجہ سے موجود نہیں ہے۔ ۳۴ خوشگو نے لکھا ہے کہ ”دیوان ضحیم و خوب تازہ ازین عالم جمع کردہ“ ۳۵ شقی نے لکھا ہے کہ ”بمشق ریختہ... دیوان ضحیم از ریختہ جمع کردہ بسیار متین و بملو“ ۳۶۔ لیکن موجودہ مطبوعہ و قلمی دواوین کے مختلف نسخوں کو دیکھ کر انھیں کسی طرح بھی قابل ذکر حد تک ضحیم نہیں کہا جا سکتا۔ انجمن کے اس مخطوطے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آبرو کے یہ دونوں دیوان ایک ساتھ ۱۷۳۱/۵۱۱۳۳ع میں کتابت ہوئے جس کے معنی یہ ہیں کہ کم از کم پہلا دیوان دوسرے دیوان سے پہلے مرتب ہو چکا تھا۔ اگر دوسرے دیوان کے سال کتابت ہی کو سال مرتب مرتب مان لیا جائے تو پہلا دیوان اس سے کم از کم پانچ سات سال پہلے مرتب

ہو چکا ہو گا جس کے معنی یہ ہیں کہ آبرو کا دیوان اول ۱۱۳۷ یا ۱۱۳۹ء (۲۵-۱۷۲۳ یا ۲۷-۱۷۲۶ع) میں مرتب ہو چکا تھا۔ ۱۱۳۲ء میں، جیسا کہ ہم نے اگلے باب میں لکھا ہے، آبرو کی عمر تقریباً ۳۸ سال تھی اور انہیں شعر کہتے ہوئے کم و بیش بیس سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔ گویا آبرو کی شاعری کا آغاز ۱۱۱۲ء/۱-۱۷۰۰ع کے لگ بھگ ہوا، جب کہ حاتم کی شاعری کا آغاز ۱۱۲۳ یا ۱۱۲۶ یا ۱۱۲۹ء (۱۷۱۲ یا ۱۷۱۳ یا ۱۷۱۷ع) میں ہوا اور فائز کی اردو شاعری کا آغاز ۱۱۳۲ء/۱۷۲۰ع یا اس کے بعد ہوا۔ جہاں تک اردو دیوان کے مرتب ہونے کا تعلق ہے، آبرو کا دیوان اول ۱۱۳۹ء (۲۷-۱۷۲۶ع) یا اس سے پہلے مرتب ہو چکا تھا۔ فائز کا دیوان اردو ۱۱۳۳ء (۳۱-۱۷۳۰ع) میں مرتب ہوا اور شاہ حاتم کا دیوان قدیم ۱۱۳۴ء (۳۲-۱۷۳۱ع) میں مرتب ہوا۔ ابھی تک چونکہ ناجی، یک رنگ اور مضمون وغیرہ کی شاعری کے آغاز کے سنہیں کا پتا نہیں ہے اس لیے شمالی ہند کے ریختہ گو شعرا میں آبرو پہلے صاحب دیوان شاعر ہیں جنہوں نے ولی کے انداز پر اپنا دیوان ریختہ مرتب کیا۔

اگلے باب میں ہم شمالی ہند کے اسی پہلے صاحب دیوان شاعر، محمد شاہی تہذیب کے نمائندہ اور ایہام گویوں کے سرخیل نجم الدین شاہ مبارک آبرو کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱۔ تذکرہ ہندی: غلام ہمدانی مصحفی، ص ۸۰، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن (طبع اول)، ۱۹۳۳ع۔
- ۲۔ اے کیٹالاک آف دی عربک، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس: اے اسپرنگر، ص ۶۱۱ کلکتہ ۱۸۵۴ع۔
- ۳۔ تاریخ ادبیہ اردو: ڈاکٹر جمیل چالبی (جلد اول) ص ۶۳۶-۶۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ع۔
- ۴۔ اردو شاعری میں ایہام گوئی: مولوی عبدالحق، قومی زبان کراچی ۱۹۶۱ع۔
- ۵۔ ارسطو سے اینیٹ تک: ڈاکٹر جمیل چالبی، ص ۱۵۲، نیشنل بک فاؤنڈیشن کراچی ۱۹۷۵ع۔
- ۶۔ میر المتاخرین: غلام حسین طباطبائی (جلد دوم) ص ۸۷، مطبع نولکشور ۱۲۸۲/۱۸۶۶ع۔

- ۷۔ مرقع دہلی: درگاہ قلی خان، ص ۳۲، (حضرت شاہ رسول نما کے ذکر میں) مطبع وسنہ ندارد۔
- ۸۔ آتشکدہ آذر: لطف علی بیگ آذر، مرتبہ حسن سادات ناصری ص مطبوعاتی امیرکپور ۱۳۳۶۔
- ۹۔ مجمع النفائس: سراج الدین علی خان آرزو، ص ۱۳۶ قلمی، غزونہ قومی عجائب خانہ کراچی۔
- ۱۰۔ ایضاً: ص ۱۸۸۔
- ۱۱۔ ایضاً: ۱۸۹۔
- ۱۲۔ ایضاً: ص ۲۲۱۔
- ۱۳۔ ایضاً: ص ۱۱۶۔
- ۱۴۔ ایضاً: ص ۱۷۳۔
- ۱۵۔ خوش معرکہ زیبا: سعادت خان ناصر (جلد دوم) مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۵۸-۶۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ع۔
- ۱۶۔ ایضاً: ص ۵۱۳۔
- ۱۷۔ مرقع دہلی: درگاہ قلی خان، ص ۲۷، وسنہ و مطبع ندارد۔
- ۱۸۔ دی نیچرل ہسٹری آف لو: مورٹن ایم ہنٹ، ص ۴۲، گرووانک، نیویارک ۱۹۵۹ع۔
- ۱۹۔ ایضاً: ص ۴۷۔
- ۲۰۔ اے کیٹالاک آف دی عربک، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس: اے اسپرنگر، ص ۶۱۱ کلکتہ ۱۸۵۴ع۔
- ۲۱۔ دیوان زادہ: شاہ حاتم، مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ص ۳۹، مکتبہ خیابان لاہور ۱۹۷۵ع۔
- ۲۲۔ دیوان زدہ: شاہ حاتم، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔
- ۲۳۔ اے کیٹالاک: اسپرنگر، ص ۶۱۱۔
- ۲۴۔ تذکرہ ہندی: غلام ہمدانی مصحفی، ص ۸۰، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع۔
- ۲۵۔ فائز دہلوی اور دیوان فائز: مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب (طبع دوم) ص ۷۷، ۷۸، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ ۱۹۶۵ع۔
- ۲۶۔ ایضاً: ص ۱۹۰۔
- ۲۷۔ ایضاً: ص ۹۹۔
- ۲۸۔ غطروطات گیلانی لائبریری آج: مرتبہ ڈاکٹر غلام سرور، اندراج نمبر ۳۲۸، ص ۷۳، اردو اکادمی بہاولپور، ۱۹۶۰ع۔
- ۲۹۔ فائز دہلوی اور دیوان فائز: ص ۱۸۷۔
- ۳۰۔ عیارستان: قاضی عبدالودود، ص ۱ تا ۱۷، سلسلہ مطبوعات ادارہ

تحقیقات اردو، پٹنہ، بہار، اکتوبر ۱۹۵۷ء -
۳۱۔ ایضاً: ص ۶ -

۳۲۔ دیوان آبرو: (مخطوطہ) انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی -

۳۳۔ فہرست مخطوطات انجمن ترقی اردو: مرتبہ افسر صدیقی امرہوی، جلد اول
ص ۱۵۷، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۵ء -

۳۴۔ جائزہ مخطوطات اردو: مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۹۹ - ۳۰۴، مرکزی
اردو بورڈ، لاہور ۱۹۷۹ء -

۳۵۔ سفینہ خوشگو: بندرا بن داس خوشگو، مرتبہ عطا کاکوی، ص ۱۹۵،
پٹنہ بہار ۱۹۵۹ء -

۳۶۔ گل رعنا: لچھمی نرائن شفیق (تین تذکرے، مرتبہ نثار احمد فاروقی)
ص ۲۱۰، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۹ء -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۱۸۷ "اول کسی کہ درین فن دیوان ترتیب نمود او بود۔"
ص ۲۰۲ "دیوان قدیم از بیست و پنج سال در ہلال ہند مشہور دارد۔"
ص ۲۰۲ "روزے پیش فقیر نقل می کرد کہ در سنہ دوم فردوس آرام گاہ
دیوان ولی در شامچہان آباد آمدہ و اشعارش بر زبان خورد و
بزرگ جاری گشتہ۔ با دو سہ کسی کہ مراد از ناجی و مضمون و
آبرو باشد، بنائے شعر ہندی را بہ ایہام گوئی نہادہ داد۔"
ص ۲۰۴ "مغنی نمائند کہ این رسالہ در ابتدائے سن شباب چنان چہ مذکور
شد مرقوم شدہ بود۔ من جملہ آن اشعار منشیہ داشتم کہ موافق
طبع خود پارہ انتخاب کردہ بود۔ از رونے آن منتخب اکثر
عزیزان نقول برداشتہ بودند و فقیر برآن کہ رطب و یابس در
کلام می باشد ارادہ نظر ثانی برآن داشت، لیکن تا پانزدہ سال میسر
نیامد کہ اشغال دیگر درمیان بود۔ بعد از انقضائے این مدت
در سنہ یک ہزار و یک صد و چہل و دو فرصتہ اتفاق افتاد۔ نظر ثانی
برآن مجموعہ کردم۔ قریب یک سال درین کار کشید۔"
ص ۲۰۵ "اکثر در روزے صد و بیست بیت و زیادہ از آن کہ دماغ چاق
می بود گفتہ می شد۔"

دوسرا باب

ایہام گو شعرا: آبرو

آبرو، جن کا نام نجم الدین اور عرفیت شاہ مبارکف تھی، جد غوث
گوالیاری شطاری کی اولاد میں سے تھے۔ گوالیار میں پیدا ہوئے۔ ابتدائے جوانی
ہی میں دہلی آ گئے اور پھر یہیں کے ہو رہے۔ سراج الدین علی خان آرزو کے
شاگرد اور رشتہ دار تھے۔ آرزو نے لکھا ہے کہ "شاہ مبارک آبرو غلص، فقیر آرزو
کے قرابت دار بھی ہیں اور شاگرد بھی ہیں، فن ریختہ کے بے مثل استاد ہیں۔" ۲ شاہی
ملازمت کے سلسلے میں ایک عرصے تک سید فتح علی خان گردیزی کے والد سید
عوض علی خان کی رفاقت میں نارتول میں بھی رہے۔ ۳ درویش منس، قلندر مشرب
اور حسن پرست تھے۔ ۴ ایک آنکھ میں شاید بھولا تھا جسے طنزاً مرزا مظہر
جان جاناں نے "کالٹھ" کہا ہے۔ میر نے بھی لکھا ہے کہ ان کی ایک آنکھ بیکار
ہو گئی تھی۔ ۵ چہرے پر داڑھی تھی اور ہاتھ میں عصا رکھتے تھے۔ ۶ فارسی میں
بھی شعر کہتے تھے۔ خوشگو نے اپنے تذکرے میں آبرو کے تین فارسی اشعار
بھی دیے ہیں اور لکھا ہے کہ "فارسی شاعری میں بھی زبان درست رکھتے ہیں۔"
یہ بھی لکھا ہے کہ ریختہ گو آبرو کو صائب وقت کہتے تھے۔ خوشگو نے یہ
فقرہ نثر — "ریختہ آبرو، آبروئے شعر ریختہ" — آبرو کی تعریف میں کہا تھا۔
آبرو اکثر خوشگو کے گھر آتے تھے اور رات کو وہیں رہ جاتے تھے۔ ۷ قائم نے
لکھا ہے کہ ایک محفل میں آبرو نے بے نوا سے بے اعتنائی برقی۔ بہت دیر بعد

۱۔ دیوان آبرو (مخطوطہ) انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی) ص ۱۰۲، ایک
غزل کا مقطع ہے:

مبارک نام تیری آبرو کا کیوں نہ ہو جگ میں
اثر ہے یہ تیرے دیدار کی فرخندہ فانی کا

جبہ دولوں کی آنکھیں چار ہوئیں تو بے نوا نے کہا کہ حضرت! آپ اپنے غلصلوں سے ایسا تغافل برتتے ہیں گویا آپ کی آنکھ میں ہمارے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔ چونکہ آبرو کے ایک آنکھ نہیں تھی اس لیے یہ لطیفہ بر محل رہا۔ سعادت خان ناصر نے لکھا ہے کہ ایک بار مرزا مظہر اور آبرو میں مکالمہ ہوا۔ مرزا نے آبرو کی مذمت میں یہ شعر کہا:

آبرو کی آنکھ میں ایک گانٹھ ہے
آبرو سب شاعروں کی ... انٹھ ہے
آبرو نے جواباً یہ شعر کہا:

جب سنی ست پر چڑھے تو پاں کھانا رسم ہے
آبرو جگ میں رہے تو جانِ جاناں پشم ہے
آبرو سید شاہ کمال بخاری کے بیٹے میر مکھن پاکباز سے تعلق خاطر رکھتے تھے۔ کئی اشعار میں اپنے اس تعلق خاطر کا اظہار کیا ہے:

مکھن مبارک غضب میں فقیر اب کے حال پر
آتا ہے اب کو جوشِ جالی کمال پر

خوشگو کے مطابق آبرو نے ۲۸ رجب ۱۱۸۶ھ/۲۱ دسمبر ۱۷۴۳ء کو وفات پائی اور سید حسن رسول نما کے مزار کے نزدیک مدفون ہوئے۔ ۱۰۰ سی قلمی بیاض میں، جس میں جعفر زلی کا قطعہ تاریخ وفات درج تھا اور جس کا ذکر پہلے آچکا ہے، شاکر ناجی کا یہ ایک شعر درج ہے جس سے آبرو کے سال وفات کی مزید تصدیق ہوتی ہے:

بنان ہیں سنگِ دل، تاریخ کا مصرع سنا ناجی
”کہ بے لطفی میں جن کی آبرو نے جی دیا مر“

دوسرے مصرع سے ۱۱۸۶ھ/۱۷۴۳ء برآمد ہوتے ہیں۔ ساتھ سنگھ بیدار نے،

فدِ مطبوعہ دیوان شاکر ناجی (مرتبہ ڈاکٹر فضل الحق، ادارہ صبحِ ادب دہلی ۱۹۶۸ء) میں دوسرے مصرع میں ”جن کی“ کے بجائے ”اون کی“ اور ”جی“ کے بجائے ”جیو“ درج ہے۔ اس سے ۱۱۵۶ھ نکلتے ہیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ مذکورہ بیاض میں جس طرح دوسرا مصرع درج ہے وہی صحیح ہے۔ اس دور میں ”جیو“ اور ”جی“ دونوں استعمال ہوتے تھے۔ مطبوعہ دیوان کے ص ۷۰ کے تیسرے شعر میں ”جیو“ کا لفظ آیا ہے مگر حاشیے میں، دوسرے قلمی نسخے کے حوالے سے ”جیو“ کے بجائے ”جی“ کا لفظ درج کیا گیا ہے۔ (ج - ج)

جو آبرو کا قطعہ تاریخ وفات لکھا تھا، اس کے چوتھے شعر سے بھی ۱۱۸۶ھ ہی نکلتے ہیں:

ہاتف از دیلہ آب ریختہ گفت آبرو بود آبروئے سخن ف
خیراتی لعل بے جگر نے بھی اپنے تذکرے میں ”یہ بست و چہارم رجب سنہ ست و اربعین و ماتہ و الف و اگراشت“ ۱۱۸۶ھ ہی لکھا ہے۔ ان تمام شواہد کی روشنی میں آبرو کی تاریخ وفات ۲۸ رجب ۱۱۸۶ھ/۲۱ دسمبر ۱۷۴۳ء ہمیشہ کے لیے طے ہو جاتی ہے۔

مصطفیٰ نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”اس کی عمر پچاس سے متجاوز ہوئی ہوگی کہ گھوڑے کی دولتی سے زندگی ختم ہو گئی۔“ ۱۲۲ اس بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ وفات کے وقت آبرو کی عمر پچاس سے متجاوز تھی اور دوسرے ان کی وفات گھوڑے کی دولتی سے واقع ہوئی تھی۔ اگر وفات کے وقت ان کی عمر ۵۲ سال مان لی جائے تو آبرو کا سال ولادت ۱۰۹۸ھ/۱۶۸۲ء متعین ہوتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے ۱۰۹۵ھ/۱۲۸۵ء متعین کیا ہے۔ ۱۳

(۴)

آبرو نے جس ماحول میں شعور کی کھولی حسن پرستی، عشق بازی، بزم آرائی اور مجلسیت، خوش وقتی، اسرد پرستی اور میرزائیت، زندگی سے وقتی لذت، جسمانی لطف اور نشاط حاصل کرنے کی خواہش، رندی اور کیف و سرور سے سرمست ہو جانے کی آرزو، حقیقت سے آنکھیں چرانے اور زندگی کے مسائل سے آنکھیں پچانے کا عمل، اس دور کے تہذیبی رویوں میں رچا ہوا تھا۔ اس تہذیب نے حقائق سے بھاگ کر نشاط، چہل اور بجاز کے دامن میں پناہ لی تھی اور اسی نفسیات نے اس دور کے انسان کو اپنے سانچے میں ڈھالا تھا۔ اس دور میں فارسی والی روایت دم توڑ رہی تھی اور دیسی روایت سارے فنون لطیفہ میں تیزی کے ساتھ ابھر رہی تھی۔ اردو زبان و ادب کی ترقی، رواج و مقبولیت بھی اسی روایت کا حصہ تھی۔ شاہ مبارک آبرو وہ شاعر ہیں جنہوں نے اس دور

ف۔ اس کے دوسرے مصرع سے ۱۱۵۰ھ نکلتے ہیں۔ اس میں سے بطور تخریجہ اگر آپ کے ۸ عدد نکال دیے جائیں تو سنہ وفات ۱۱۸۶ھ برآمد ہوتا ہے۔ (مجموعہ تواریخ [قلمی]۔ ساتھ سنگھ بیدار، ص ۹۲، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی)۔

کی روح کو اپنی شاعری میں معرِیا اور پوری متجیدگی کے ساتھ اردو شاعری کی طرف توجہ دی۔

آبرو نے جب شاعری کا آغاز کیا تو فارسی روایت کے علاوہ بھاکا شاعری بھی ان کے سامنے تھی۔ گوالیار، جہاں کے آبرو رہنے والے تھے، بھاکا کا علاقہ تھا۔ بھاکا شاعری عوام میں مقبول تھی اور اس کے دوہرے لوگوں کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے جنہیں وہ چوپالوں میں اور عام بات چیت کے دوران، اپنے جذبات و خیالات کی ترجمانی کے لیے، استعمال کرتے تھے۔ آبرو نے اپنی شاعری میں اصنافِ سخن تو فارسی کے برقرار رکھے اور صنیعات، اسطور و تلمیحات فارسی و ہندی دونوں سے لے کر چھ شاہی دور کا تہذیبی مزاج اس میں شامل کر دیا۔ ساتھ ساتھ اپنی شاعری کی زبان میں بھاکا کے الفاظ بھی اسی طرح استعمال کیے جس طرح وہ عوام و خواص میں بولے جاتے تھے۔ آبرو کی شاعری کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہاں فارسی اور دیسی روایتیں اس طور پر گھول مل رہی ہیں کہ اس عمل امتزاج میں بحیثیت مجموعی دیسی مزاج ابھرتا ہے۔ اسی لیے اس شاعری کے رنگ و مزاج اور زبان و بیان میں ”ہندوستانی پن“ نمایاں ہے اور یہ عظیم کے موسم، اس کے دن رات، تہوار، رسوم، راگ رنگ، مزاج و مذاق کی چھاپ گہری ہے۔ آبرو نے اردو غزل میں ان عناصر کو اور بھاکا کے کبت اور دہروں کی روایت کو شامل کر کے ایک نیا رنگِ سخن پیدا کیا جو، اس دور کے تہذیبی مزاج کی مناسبت سے، اتنا مقبول ہوا کہ سب شاعروں نے اسی رنگِ سخن کی پیروی کی۔ اس شاعری میں چھ شاہی دور کا نشہ شامل ہے۔ چھ شاہی دور کو نہ معاشرے کی تنظیم نو کا مسئلہ ہریشان کر رہا تھا اور نہ ملک و سلطنت کے جغرافیائی حدود کے کوئی معنی باقی رہ گئے تھے۔ بادشاہ ہر چیز سے بے نیاز، لال قلعے کی چہار دیواری میں بند، رنگ رلیاں منانے میں مصروف تھا اور سارا معاشرہ بھی حالتِ نشہ میں بادشاہ کے ساتھ رنگ رلیاں منا رہا تھا۔ ہر طرف رقص و موسیقی اور جشن و طرب کی علقیں جمی ہوئی تھیں جہاں ناچنے گانے والیاں اور کشمیری لڑکوں کے طائفے نشے کے لطف و نشاط کو بڑھا رہے تھے۔ دیوانِ آبرو اسی تہذیبی روح اور مذاق کا آئینہ ہے۔

دیوانِ آبرو کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کی روح دو چیزوں پر جان دیتی ہے — ایسی بات جس سے مزا آئے اور ذرا دیر کو طبیعت خوش ہو جائے، یا پھر ایسی بات جس میں بے ثباتی دہر و بے وفائی زمانہ کا ذکر ہو

تاکہ احساسِ غم سے نشاطِ زیست کے لیے ذہن کو تیار کیا جائے۔ اندھیرے کی اس لیے ضرورت ہے تاکہ پھر روشنی سے زیادہ لطف اٹھایا جا سکے۔ بنیادی طور پر یہ بھی مزے کو دوبالا کرنے کا ایک طریقہ تھا۔ شراب کی کثرت، رقص و موسیقی، حال سے بے حال کرنے والی قوالی، چھپی ہوئی خواہشات کو آسودہ کرنے والی داستانیں، دل بہلانے والے ٹانک، بہروپ اور سوانگ، سجاوٹ اور روشنی پر حد سے زیادہ زور، مخصوص انداز کی عاشق مزاجی اور حسن پرستی اسی مزے کی مختلف صورتیں تھیں۔ خوش وقتی اور اپنے سارے لوازمات کے ساتھ مجلسِ آرائی بھی اسی مزے کو حاصل کرنے کا وسیلہ تھی۔ آبرو کی شاعری میں یہ سب پہلو موجود ہیں اور آبرو اسی مزے اور مجلس کا شاعر ہے۔ یہ مجلس کیا ہے؟ اسے خود آبرو کی زبان سے سننے چاہیے:

مجلس میں دل خوشی کو جو چاہیے سوشے تھی

میں تھا و یار تھے سب، معشوق تھا و سے تھی

یہی مجلس اس دور کا مرکزی تہذیبی ادارہ ہے اور آبرو کی شاعری اسی مجلس کی داستانِ گو ہے۔ ایہام گوئی، رعایت لفظی، مزے دار باتوں اور روزمرہ کے مشاہدات کا اظہار اسی مجلسیت کا حصہ ہیں۔ اسی لیے آبرو اپنی شاعری میں عشق و عاشقی کی وہ باتیں بھی بیان کرتا ہے جن کا اہل مجلس کو پہلے سے تجربہ ہے اور جنہیں شعر کے پیرائے میں سن کر وہ اپنی یادوں کے مزے سے خوش ہو جاتے ہیں۔ آبرو کی شاعری میں نئے تجربیات کا اظہار نہیں ہے۔ یہ شاعری بے نام احساس کو لفظوں کا جامہ نہیں پہناتی بلکہ ان تجربوں کا اظہار کرتی ہے جن سے اہل مجلس پہلے سے واقف ہیں۔ جب آبرو کہتے ہیں ۱۳:

ڈھکاوے ہیں ہم کو کمر بند باندھ باندھ

کھولیں ابھی تو جائے میاں کا بھرم نکل

کھلکھلا کر پھول غنچے کی طرح جاتا ہے موند

بے تکلف ہنس کے جب عاشق میں شرماتا ہے وہ

چمن میں شمع کی مانند کلیاں گئی ہوئیں بیجہ بیجہ

یہاں سے بات نکلی تھی تمہارے پاں کھانے کی

ہمیں شادی تھی ہے اور خوش وقتی ہے یہ تازی

کہ اپنی زلف میرے یار میں پھولوں میں باسی ہے

جھمکی دکھا تگہ کی، دل چھین لے چلی ہے

یہ کس تری انکھیں کون سکھلا دیا چھٹالا

مشتاقِ عذرِ خواہی نہرِ آبرو تو کیا ہے
یوں روٹھ روٹھ چلنا، چل چل کے پھر ٹھٹھکا
دل بیچ کھب گیا ہے تیری کمر کا کستا
پٹکے کے انچلوں کا کیا اس طرح الزما
تو وہ اپنے شعر سے اہلِ مجلس کے مزے کو حقے کی طرح نازہ کر دیتے ہیں۔
آبرو کی شاعری میں وہ سب چیزیں، باقی اور عام روئے ملتے ہیں جنہیں ہر
شاہی دور کا مجلسِ انسان دل سے چاہتا ہے۔ عشقِ بازی کے لیے نقدِ خرچنے کی
ضرورت ہے جب ہی سودا بن سکتا ہے :

مفلح تو صیدِ بازی کر کے نہ ہو دوانا
سودا بننے کا اس کا جن نہیں کہ نقدِ خرچا
عشقِ بازاری عورت سے کیا جا رہا ہے یا نک دارِ معشوق سے جو باغ میں اتفاق
سے مل جاتا ہے :

مل گیا تھا باغ میں معشوق اک نک دارِ ما
رنگ و رو میں پھول کی مانند، سچ میں خارِ ما
نمکِ گویا کبابِ پیس پھینکے شراب کے
بوسا ہے تجھ لباب کا مزے دار چٹ پٹا
چوڑ بھی اس لیے کھیل جا رہی ہے کہ محبوب کو فریب لانے کا ذریعہ ہے :
چوڑ کے کھیلنے کا سارا ہے یہ خلاصا
شاید کبھی وہ لڑکا بیٹھے ہمارے پاس آ
مجلسِ جنگل یا گاؤں میں نہیں جم سکتی اسی لیے شہرِ عزیز ہے :
مجنون تو باولا تھا جب راہ لی جنگل کی
سیانا وہی کہ جس میں کہ شہر کی ہوا لی
اشعار بھی اسی لیے دل میں چھ رہے ہیں کہ ان میں چہرہ نگار کی تعریف ہے :

سرِ سرِ تعریف ہے اس چہرہ نگار کی
سب کے دل میں کیوں نہ چھ جاں آبرو تیرے نکات
اس میں چشم اور سہ خط اور سہ آبرو کے کام
رہتے ہیں اگر یرتو تو کارِ مستعار کہو

یہ مجلسیت اور اس سے پیدا ہونے والا مزا، جہاں عام دلچسپ اور من پسند
باتوں کے اظہار سے پیدا کیا جا رہا ہے وہاں اخلاق اور ہند و نصیحت کی باتوں
سے بھی کام لیا جا رہا ہے تاکہ ذرا دیر کے لیے احساس کو جھنجھوڑ کر

زندہ کر دیا جائے اور سننے والا ٹھنڈی سانس بھر کر خوش وقتی کی طرف زیادہ
توجہ و انہماک سے واپس آ سکے۔ متضاد رنگ دکھا کر ایک رنگ کی اہمیت
کو اجاگر کرنا اور مزے کی یکسانیت کو توڑ کر ذہن کو نئے سرے سے مزے
کے لیے تیار کرنا۔ زندہ احساس کو دبائے کے لیے طوائف کے کوٹھے پر جانے
سے پہلے دو رکعت نماز پڑھنے کا عمل تاکہ خوش وقتی میں ہرے مزے اور
بے فکری سے لگا جا سکے۔ آبرو جب اخلاق درس دیتا ہے تو اس کی بھی یہی
نوعیت ہے۔ اس میں کسی تجربے یا گہری فکر کا دخل نہیں ہے بلکہ ایسے
اشعار اہلِ مجلس کے مزا کا مزہ بدلنے کے لیے آتے ہیں :

انسان ہے تو کبر میں کہتا ہے کیوں انا
آدم تو ہم سنا ہے کہ وہ خاک سے بنا
زبانی ہے شجاعت ان سیہوں کی
امیر اس جگ کے ہیں سب شیرِ قالی
زنا کے وقت دل کے تھر تھارے میں ہوا روشن
کہ ایسے وقت میں یارِ خدا کا عرش ہلنا ہے

اسی مجلسیت کے زیر اثر اس دور کا تصورِ حسن و عشق پیدا ہوتا ہے۔ اس
تصور میں کسی قسم کی علویت نہیں ہے۔ یہ سراورِ جسم اور لذت کا نتیجہ ہے۔
حسنِ بازاری عورت یا لڑکے میں تلاش کیا جا رہا ہے جو اس وقت تک باقی
رہتا ہے جب تک چوب گرم ہے اور چہرے پر مہرہ نہیں آگا ہے۔ اس عشق
میں آندھی کا سا زور تو ہے جو ذرا دیر کو اٹھتی ہے اور پھر بیٹھ جاتی ہے لیکن
سمندر کی سی گہرائی نہیں ہے۔ آبرو کا عاشق بھی ایک پیشہ ور عاشق ہے
جو لڑکوں اور بازاری عورتوں سے عشق کرتا ہے، ان سے کھیلنا ہے، ان کے
نازو ادا اور چٹک مٹک سے لطف اندوز ہوتا ہے، جسم کی آگ بجھاتا ہے اور
جب کوئی اور نظر آتا ہے تو پھر رخ پھیر کر اس کے عشق میں مبتلا ہو جاتا
ہے۔ عشق کرنا اس دور میں مردانگی کی نشانی ہے :

ع ناسرد وہ کہاوت جو عشق سے ہٹا ہے

رستم اس مرد کی کھاتے ہیں قسم زوروں کی
تاب لاتا ہے جو کوئی عشق کے جھجکوروں کی

آبرو اسی عشق کے تریجان ہیں :

عشق کی شمشیر کے جو مرد ہوتے ہیں قتیل
ان کو مشہدِ جنت اور جریانِ خون ہے سلسبیل

وہیں ہواؤ گے یارو آبرو کوں

جہاں کہیں عشاق کا ہوئے دنگل

حسن یہ ہے اور یہاں ملتا ہے :

جگت کے لالچی معشوق بے مفاس میں نہیں ملتے

ہوئی ہے وصل میں مائع ہمیں بے دستگاہی یہ

رکھیں کوئی اس طرح کے لالچی کو کب تلک پہلا

چلی جاتی ہے فرمائش کبھی یہ لا ، کبھی وہ لا

یہ تہذیب حسن و عشق اور جسم و وصل کو ردیف و قافیہ سمجھ کر قبول

کرتی ہے اور خصوصیت کے ساتھ لڑکوں میں تلاش کر کے اپنے تہذیبی رویوں

اور شاعری سے اس کا فکری جواز تلاش کرتی ہے ۔ آبرو اور اس دور کے

دوسرے شعرا اسی لیے کھل کر امرد پرستی کا اظہار کر رہے ہیں :

کسی سے یار کی گرمی کیا چاہے تو آتش ہے

ملا چاہے تو کوئی رنگ ہو بانی ہے وہ لونڈا

مذاق شوق کوں دے ہے مٹھاس اس کی مزے داری

تمام عالم کے خواباں بیچ خواباں ہے وہ لونڈا

ہوئی محکم بنا اس ریختے کی مدح اس کی سون

کہ معشوق کے کارستان میں بانی ہے وہ لونڈا

یہ ایک اور شعر پڑھیں :

لب بند ہو گئے ہیں کہوں کیونکے اس کی بات

لونڈا نہیں ، مزے کا ہے یہ حبہ الثبات

امرد پرستی اس دور کا تہذیبی رویہ ہے جس کا اظہار کھل کر بغیر کسی جھجک

کے آبرو یوں کرتا ہے :

جو لونڈا چھوڑ کر رنڈی کوں چاہے

وہ کوئی عاشق نہیں ہے ، بوالہوس ہے

امرد پرستی کی ایک پوری روایت اس دور میں جنم لیتی ہے ۔ لڑکوں کی وضع

قطع ، سجاوٹ ، لباس و آرائش اور دوسرے طور طریقے مقرر ہو جاتے ہیں ۔

آبرو نے ایک طویل مثنوی ”در موعظہ آرائش معشوق“ اسی موضوع پر لکھی

ہے جس میں بتایا ہے کہ معشوق کو اپنے حسن و جمال میں اضافہ کرنے ، اپنے

ہاتھوں اور نیکداری کو نمایاں کرنے کے لیے کیا طرز عمل اور کون سا طرز

آرائش ، انداز گفتار ، طریقہ نشست و برخاست اختیار کرنا چاہیے تاکہ وہ معشوقیت

سے پورے طور پر مستفید ہو سکے ۔ اس مثنوی میں آبرو نے ایک ایک تفصیل

دی ہے جس کے پڑھنے سے اس دور کا تصور حسن اور انداز عشق سامنے آتا

ہے ۔ حسن و عشق کا یہ تصور اس دور کی مخصوص مجلسیت کا ایک حصہ ہے ۔

آبرو کی شاعری کے خدو خال بھی مجلسیت کے اسی عمل سے بنتے سنوڑتے ہیں اور

اسی کی ترجمانی کرتے ہیں :

تب کہا میں نے کہ میرے سب سخن

وصف میں خواباں کے ہیں پھر نامہ بن

با یارب ہے ان کے رنگ روئی کا

ذکر ہے یا خال ہے خط موئی کا

یا کہ قصہ ہے ادا و نیاز کا

یا قصائد شوخی و انداز کا

طرح ہے سب ان کے ماند و بود کی

طور ہے ان کے زیارت و سود کی

موسیقی بھی چونکہ اسی مجلسیت کا ایک حصہ ہے اسی لیے آبرو کی شاعری میں

موسیقی کی اصطلاحیں اور موسیقاروں کا ذکر کثرت سے آتا ہے ۔ نعمت خان

مدا رنگ کی تعریف میں تو کئی اشعار ملتے ہیں اور اس پوری غزل سے ع ”تم آگرے

چلے ہو سخن : کیا کریں گے ہم“ اس کے تعاقب خاطر کا پتا چلتا ہے ۔ کئی

غزلوں میں بھولا اور پشا کا ذکر بھی آیا ہے ۔ اس مجلسیت سے جو تصویر بنتی

ہے اس میں ہندوستانی پن بہت نمایاں ہے ۔ آبرو کی شاعری پڑھنے ہوئے محسوس

ہوتا ہے کہ دیسی روایت نے اب اچھی طرح اپنے قدم جا لیے ہیں ۔ اٹھارویں صدی

اسی روایت کے جاؤ اور پھیلاؤ کی صدی ہے ۔

ایہام گوئی بھی اسی تہذیبی فضا کا ایک حصہ ہے ۔ ایہام گوئی میں شاعر

ایک طرف ذو معنی الفاظ تلاش کرتا ہے اور دوسری طرف ان میں معنی کا ربط

بھی پیدا کرتا ہے ۔ یہ عمل کتنا ہی مصنوعی کیوں نہ ہو اس کے لیے جان

گھلاتا اور خون جگر صرف کرتا پڑتا ہے ۔ اس کے لیے علم کی بھی ضرورت

تھی اور فکر و تخیل کے ذریعہ معنی پیدا کرنے کی صلاحیت کی بھی ، تاکہ شعر

میں دلچسپ اور حیرت زا مضامین پیدا کیے جا سکیں ۔ سننے والوں میں حیرت اور

تلاش معنی کے ذریعے دلچسپی پیدا کرنا ایہام گوئی کا اصل فن تھا ۔ آبرو نے اس

تلاش میں ہندوی الفاظ کو کھنگالا ، فارسی و عربی لغات کو ٹولا ، دوہروں

اور محبت کے عمومی مزاج کو اپنی شاعری میں سمویا اور اس دور کے تہذیبی

تقاضوں کو اپنی تخلیقی صلاحیت سے پورا کر دیا۔ اس تخلیقی عمل سے اردو زبان میں وسعت اور تنوع پیدا ہوا۔ لفظوں کو معنی و مضمون کے ساتھ برتنے، محاوروں اور ضرب الامثال کو سلیقے سے استعمال کرنے اور زبان سے آزادی کے ساتھ کھل کھلے کا حوصلہ پیدا ہوا۔ آج ان اشعار کے مضامین سے بازاری پن کا احساس ہوتا ہے لیکن اس بازاری پن کے باوجود ان میں گہری سنجیدگی بھی موجود ہے۔ ایہام کی جتنی ممکن صورتیں ہوسکتی تھیں، آبرو نے کم و بیش اپنی شاعری میں ان سب کا اظہار کر دیا اور اس رنگ سخن کے سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر ایک طرف اسے اس دور کا مقبول ترین رجحان بنا دیا اور دوسری طرف آنے والی نسلوں کے لیے راستہ بھی بند کر دیا۔ آئندہ دور میں سرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر ابھرنے والی ”رد عمل کی تحریک“ بھی اسی کا نتیجہ تھی۔ آبرو کی شاعری میں ایہام کے جو رنگ ابھرتے ہیں انہیں ان چند مثالوں کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے:

(۱) ہر ایک سبز ہے ہندوستان کا معشوق

بیا ہے نام کہ بالم رکھا ہے کھیروں کا

[بالم کھیرے کی ایک قسم ہے جو تراوٹ، مہک اور ٹھنڈک کی وجہ سے مشہور ہے۔ بالم محبوب کو بھی کہتے ہیں، بالم کھیرے سے کرشن کنھیا نے بھی جنم لیا تھا۔ سبز اور معشوق میں معنوی ربط موجود ہے]۔

(۲) ہوئے ہیں اہل زر خواہان دولت خواب غفلت میں

جسے سونا ہے بارو فرش پہ نخل کے کپھ سوجا

[زر کے معنی سونا، سونا کے معنی نیند۔ خواہان دولت کا خواب غفلت سے تعلق بھی واضح ہے۔ یہاں الفاظ و معنی دونوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے]۔

(۳) سیانے کون عاشقی میں خواری بڑا کسب ہے

چاہیے کہ بھاڑ جھونکے جو دل کا ہوئے دانا

[دانا عقل مند، دانہ بمعنی دانہ جیسے چاول کا دانہ۔ سیانے اور دانا سے بھاڑ جھونکنے کے محاورے کو استعمال کر کے معنی میں رنگینی پیدا کی گئی ہے]۔

(۴) منہ سے کے شوق میں ہسم گھر بار سب گدوایا

مدت میں گھر ہمارے آیا تو گھر نہ پایا

[گھر اور گھر کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا ہے]۔

(۵) سب کے چرچا غیر لیں جا کر چھچھولدر چھوڑ دی

گھر چملا عاشق کا اب لوگوں کا کیا ٹوٹا ہوا

[چھچھولدر ایک قسم کا لمبوتر سا چوہا۔ چھچھولدر ایک قسم کی آتش بازی۔ چھچھولدر چھوڑنا (عاورہ) کنایتہ شگوفہ چھوڑنا، فساد کرا دینا۔ ٹوٹا = مگرٹ نما سگار کی طرح کی آتش بازی۔ ٹوٹا = نقصان خسارہ۔ ان سب کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا ہے]۔

(۶) دل منیں ظالم ہیں آ اب گھر کیا بسنا کیا

ان مجھے بے بس کیا، پر میں اسے بس نا کیا

[بسنا، آباد ہونا۔ بس کرنا، قبضہ کرنا۔ بس نا، صرف انکار ہی کرنا۔ گھر کرنا، دل میں جگہ کرنا۔ ان سب کو ملا کر معنوی و لفظی ربط کے ساتھ ایہام پیدا کیا گیا ہے]۔

(۷) ترے اے غنچہ لب دم کے اثر سو

چلم میں ہو گیا ہے گل تماکو

[گل، پھول۔ چلم کے جٹے ہوئے تمباکو کو بھی گل کہتے ہیں۔ گل ہونا کنایتہ جل جانا، بچھ جانا۔ اسی کے ساتھ غنچہ، لب اور دم کے الفاظ بھی معنی پیدا کر رہے ہیں]۔

(۸) معشوق سانولا ہو تو کرنا ہے دل کون پیار

کالے کی چاہ خلق میں ظاہر ہے من کے ساتھ

[من، دل، طبیعت۔ من، وہ سپرہ جو کالے سانپ کے پیٹ میں ہوتا ہے اور جس وقت سانپ شہر تاریک میں اس کو اُگلتا ہے تو وہ شعلے کی طرح چمکنے لگا ہے۔ سنسکرت میں قیمتی پتھر کو کہتے ہیں۔ کالا بمعنی سانپ اور زلف کے لیے بھی آتا ہے]۔

(۹) ہنس ہاتھ کو پکڑنا کیا سحر ہے پیارے

بھونکا ہے تم نے منتر گویا کہ ہم چھوکر

[سحر، جادو، طلسم۔ منتر بھونکنا، جادو کرنا۔ چھوکر، چھونے سے۔ چھو کرنا، منتر بھونکنا]۔

(۱۰) قول آبرو کا تھا کہ نہ جاؤں گا اس کلی

ہو کر کے بے قرار دیکھو آج پھر گیا

[پھر جانا، قول سے پھرنا، زبان دے کر پھر جانا۔ پھر گیا، دوبارہ گیا۔ دو معنی لفظوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے]۔

ان چند مثالوں سے آبرو کے ہاں ایہام کی نوعیت کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ یہ عمل جہاں مصنوعی و شعوری ہے وہاں حد درجہ ہنرمندی کا بھی طالب ہے۔

ذرا سی لغزش سے معنی کا رشتہ ٹوٹ کر شعر کو بے ربط بنا سکتا ہے۔ لفظوں کو اس طور پر استعمال کرنے سے یہ فائدہ ہوا کہ دہسی زبانوں اور بولی ٹھولی کے وہ الفاظ جو اردو زبان کے مزاج میں جذب کیے جا سکتے تھے ان کا امتحان ہو گیا اور بہت سے الفاظ خراج ہر چڑھ کر خارج ہو گئے۔ لفظوں کے گورکھ دھندے اور جال بننے سے زبان میں بیان و معنی کے درمیان ربط پیدا کرنے کا سلیقہ پیدا ہو گیا اور یہ بھی معلوم ہو گیا کہ بھاکا شاعری کی ایک رخی روایت کہاں تک ساتھ دے سکتی ہے۔ اس مزاج کے شامل ہونے سے اردو شاعری کا رنگ بھاکا اور فارسی دونوں سے الگ ہو گیا۔ آبرو کی شاعری پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہم بحیثیت مجموعی ایک الگ زبان کی شاعری پڑھ رہے ہیں جو نہ فارسی ہے نہ بھاکا۔

آبرو کے ہاں اردو شاعری ہندوی بھاکا شاعری کے ان امکانات کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے جو جذب کیے جا سکتے تھے: مثلاً یہ غزل دیکھیے:

کہیں کیا تم سوں بیدرد لوگو کسی سے جسی کا سرم نہ پایا
کبھی نہ بوجھی پیتا ہاری برہ لیں کیا اب ہمیں ستایا
لگا ہے یرہا جگر کون کھانے ہوئے ہیں تیروں کے ہم نشانے
دیوہیں ہیں سوئیں ہمن کون طعنے کہ تجھ کون کبھوں نہ منہ لگایا
رکھی نہ دل میں کسی کی چستا، گلے میں ڈالی برہ کی کٹھا
درس کی خاطر تمھارے متا بھکارت اپنا برن بتایا
لگی ہیں جسی پر برہ کی گھاتیں، تلبہ تلبہ کسر پھانیں راتیں
تمھاری جنب نیں بنائیں باتیں اکارت اپنا جسم گنواپا
گلا محولا یہ سب عبث ہے اہس کے اوچھے کسرم کا جس ہے
ہارا پیارے کہو کیا بس ہے تمھارے جی میں اگر یوں آیا
جو دکھ پڑے گا سہا کروں گی، جیسے کہو گے رہا کروں گی
تم کو کون نیں درد دعا کروں گی، سکھی سلامت رہو خدایا

ان اشعار میں وہی مزاج ہے جو ہندی گیتوں اور دوہروں کا مزاج ہے۔ یہاں محبوب مرد ہے اور عاشق عورت، جو بھاکا شاعری کی خصوصیت ہے۔ امرد پرستی کے باوجود آبرو اس اثر کو قبول کرتا ہے۔ بحیثیت مجموعی آبرو کی شاعری میں فارسی و ہندوی الفاظ ہاتھ میں ہاتھ ڈالے نظر آتے ہیں۔ ٹیسو کے پھول اور گلے نستران ایک ساتھ ہیں۔ عید و شب برات، ہست رت اور ہولی، پیام کنہیا اور علی و یحییٰ، سب مل جل کر ایک ہو رہے ہیں اور ایک ایسا

کینڈا تیار ہو رہا ہے جس سے ابلاغ سہل ہو رہا ہے اور تخلیقی ذہن یہ محسوس کر رہا ہے کہ اب اس کی صلاحیتیں فارسی کے مقابلے میں زیادہ فطری طور پر بروئے کار آ رہی ہیں اور ساتھ ساتھ عوام سے بھی اس کا براہ راست رشتہ قائم ہو گیا ہے۔ یہ تہذیبی اثرات صرف شاعری تک محدود نہیں ہیں بلکہ موسیقی، رقص، مصوری، آدابِ مجلس، رسوم و رواج اور زندگی کے سب امور میں مقبول ہو کر معاشرے کی ہیئت اور اس کے رنگ روپ بدل رہے ہیں۔ شاعری میں آبرو انہی میلانات کا ترجمان ہے۔

ایہام گوئی اور ہندوی شاعری کے اثرات کے ساتھ ساتھ آبرو کے ہاں فارسی شعرائے متاخرین اور خصوصاً صائب کے اثرات بھی واضح ہیں لیکن یہ اثرات ایسے گہل مل گئے ہیں کہ انہیں الگ کرنا ممکن نہیں ہے۔ صائب مثالیہ شاعری کا نمائندہ شاعر ہے۔ مثالیہ شاعری میں پہلے مصرع میں کوئی دعویٰ کیا جاتا ہے اور پھر اس دعوے کو ثابت کرنے کے لیے شاعرانہ دلیل لائی جاتی ہے۔ آبرو کی شاعری میں ایہام کے ساتھ یہ طرز سخن عام طور پر نظر آتا ہے:

آگ اور روئی اکٹھی کرنی نہیں مناسب
رکھتے ہو داغ دل پر میرے عبث یہ پھوپھا
جون سپاہی مورچے کی آڑ میں کرتا ہے چوٹ
یوں تمھارے وار کرتے ہیں نین مڑگاں کی اوٹ
دو مصرعے پر بھواں کے خال یہ ظالم جو بیٹھا ہے
ملی ہے آج شامی کو حکومت اہل ریت اوپر
شوق بہت دل میں نہیں دم مار سکتے آہ گرم
تب دھواں حقے میں نکلتے جب چلم پر ہوئے آگ
جھمک منہ کی گھٹی تب میں گھٹا آرام لوگوں کا
کہ کم ہوتی ہے گرسی جس قدر خورشید ڈھلتا ہے
نہ تھی دم مارنے کی ہم کون قدرت جب چلا اٹھ کر
کہ اول بند ہوتی ہے زبان تب جی نکلتا ہے

صائب کے مخصوص رنگ سخن کا یہ اثر اس دور کے کم و بیش سب اردو شعرا کے ہاں ملتا ہے۔ آبرو نے اس رنگ میں ایہام کو ملا کر اسے ایک ایسی صورت دی ہے جس میں اس دور کا مزاج و مذاق بھی شامل ہو گیا ہے۔ آبرو ایک قادر الکلام شاعر ہے۔ وہ مشکل سے مشکل زمینوں میں بھی، اس دور میں جب کہ روایت اپنی ابتدائی منزل میں ہے، مربوط و روان شعر نکالتا

اور مشکل قافیوں کو با معنی انداز میں اپنے تصرف میں لاتا ہے۔ محاورات و ضرب الامثال کو اس طور پر اشعار میں لانا ہے کہ اس کے بہت سے اشعار نہ صرف اس کے دور میں زبان پر چڑھ گئے بلکہ آج بھی زبان زد ہیں :

تمھاری لوگ کہتے ہیں کمر ہے کہاں ہے کس طرح کی ہے کدھر ہے
آج پھر ہم میں کر دیا ہے اداس ان رقیبوں کا جائے ستیا ناس
ہر طرف عشق کی لگی ہے ہاٹ دل ہمارا ہوا ہے بارہ ہاٹ
کریں جو بندگی ہوویں گنگار بتوں کی کچھ نرالی ہے خدائی
یہی صورت اس کے ہاں تشبیہ و استعارہ میں نظر آتی ہے جن کے استعمال سے وہ معنی و احساس کی تصویر کو واضح کر دیتا ہے :

یوں چلا آوتا ہے خوباب ییچ
فوج کے ییچ جوہ نواب آتا
یوں دل ہمارا عشق کی آتش میں خوش ہوا
بھٹ کر تمام آگ میں کھلتا ہے جوہ چنا
بے گل ہوا ہوہ اب تو تری زلف میں سجن
شب ہے دراز ، لیسند ہماری اچٹ گئی
دنے میں جون بقی ہو یوں دہکتی ہے زبان مکھ میں
کروہ جس رات کے اندر یاب سوز نہانی کا

آبرو کے ہاں رعایت لفظی اور نحوی کی وہ صورت بھی نظر آتی ہے جو آئندہ صدی میں لکھنوی شعرا کے کلام میں زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ اگر آبرو کے ایسے اشعار کو ان شعرا کے کلام میں ملا دیا جائے تو ان کا پہچاننا مشکل ہوگا؛ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

کم مت گنو یہ بخت سیاہوں کا رنگ زرد
سونا وہی جو ہووے کسوئی کسا ہوا
انداز میں زیادہ ٹپٹ ناز خوش نہیں
جو خال حد میں زیادہ بڑھا سو مسا ہوا
رخسار کے گل اوپر شبنم ہے یہ پسینا
کیا سرخ ڈانک پر ہے الہاس کا نگینا
رجالے بھی لگے اب مرد ہونے
چاروں نہیں کسب پکڑا نیری کا

آبرو کا کلام پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنی شاعری میں فارسی

شاعری کی بیشتر فنی خصوصیات کو شامل کر کے اسے فارسی کا ہم رتبہ بنانے کی شعوری کوشش کر رہا ہے؛ مثلاً صنائع کے استعمال اور ردیف و قافیہ کے التزام کے علاوہ فارسی شاعری میں مترادفات کو ایک ساتھ استعمال کر کے حسن بیان کو پُر اثر بنایا جاتا ہے۔ آبرو نے اس انداز کو بھی سلیقے سے استعمال کیا ہے :

بار سوہ جا کے مرے درد کا بستر کہو
غم کہو ، رنج کہو ، حسرت و آزار کہو
بے وفا ہے شوخ ہے بے رحم ہے بیزار ہے
جو کہو سب ہے لیکن کیجیے کیا ، یار ہے
عبث ہے دل کرو مت آبرو کو
مسافر ہے ، شکستہ ہے ، گدا ہے

اس طرز ادا میں روزمرہ کی گفتگو کے لہجے نے جان ڈال کر اسے دل کی بات بنا دیا ہے۔ آئندہ دور کی شاعری میں یہی انداز مقبول ہوا۔
آبرو کے سلسلے میں ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کے بعض اشعار پڑھتے ہوئے غالب کے اشعار ذہن میں گھومنے لگتے ہیں؛ مثلاً آبرو کا یہ شعر پڑھتے ہوئے :

لگے ہے شیریں اس کو ساری اپنی عمر کی تلخی
مزه پایا ہے جن عاشق ہیں تیرے سن کے گالی کا

غالب کا یہ شعر ذہن میں آیا :

کتنے شیریں ہیں تیرے لب کہ رقیب
گالیاب کھا کے بے مزہ نہ ہوا

آبرو کا یہ شعر پڑھ کر :

برچھی کی طرح توڑ چگر ہمار ہو گئی
تیری نگہ نے جب کہ کیا آبرو پہ وار

غالب کا یہ شعر یاد آیا :

دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی
دونوں کو اک ادا میں رضاند کر گئی

اسی طرح آبرو کا یہ شعر پڑھتے ہوئے :

مرتا وہی ہے جس کوہ ملے یار ہمار میں
ہر جس کا دوست دشمنی اوس کون اوس سے ہے

غالب کا یہ شعر ذہن میں آیا :

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آہاں کیوں ہو
آبرو کا یہ شعر پڑھ کر :

میٹھا لگا ہے مجھ کوں تیرے لبان میں 'کیا خوب'
اک بار پھر کے کہہ لے اپنی زبان سے 'کیا خوب'
غالب کا یہ شعر یاد آیا :

غنیچہ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں

ہوئے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بٹا کہ یوں

ان اشعار میں یا تو الفاظ و تراکیب کی یکسانیت ہے یا پھر غالب کی غزل آبرو کی زمین سے لگی ہوئی ہے یا پھر دونوں کے مضامین میں مشابہت ہے۔ لیکن خصوصیت کے ساتھ غالب کے ابتدائی کلام کو دیکھ کر، جب وہ طرزِ بدل میں رہتے تھے اور اشعار میں مثالیت طرز، ابہام و رعایت لفظی استعمال کر رہے تھے، یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ غالب کے تخلیقی مآخذ اور ذہنی اثرات میں سے ایک مآخذ و اثر آبرو بھی تھا۔ آبرو ہی کی طرح غالب نے بھی منقبت، مدح اور مرثیہ غزل کی ہیئت میں لکھے ہیں۔ روایت کے اثرات اسی طرح پھیلتے اور خیال و بیان کے حسن صورت کو نکھار کر اسے کہیں سے کہیں پہنچا دیتے ہیں۔ آبرو بعدِ ولی اردو شاعری کا اولین اور اہم رکن ہے۔

گوئی چھوٹا شاعر اپنے دور کا ممتاز نمائندہ نہیں بن سکتا۔ نمائندہ شاعر بننے کے لیے ضروری ہے کہ اس میں تخلیقی صلاحیتیں اعلیٰ درجے کی ہوں اور وہ اپنے دور کی تہذیب میں پوری طرح رچا ہوا ہو۔ وہ ماضی سے بھی باخبر ہو اور حال سے بھی اور ساتھ ساتھ ماضی کو حال میں جذب کرنا اور اسے بدل کر ایک نئی شکل دینا بھی جانتا ہو۔ وہ روایت کا حصہ بھی ہو اور اسے آگے بھی بڑھا رہا ہو۔ اس دور کے دوسرے شعرا کے برخلاف آبرو میں یہ ساری خصوصیات موجود تھیں، اسی لیے ابہام گوئی کے ساتھ ساتھ جب سچا احساس و جذبہ شاعری کے تخلیقی عمل میں شامل ہوا تو ایسے آبِ دار موتی ہاتھ آئے کہ ڈھائی سو سال سے زیادہ عرصہ گزرنے کے باوجود اس کے بہت سے اشعار آج بھی ہمارے دامنِ دل کو اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ ان اشعار پر آبرو کی شخصیت کی چھاپ بھی ہے اور لہجے کا سبھاؤ بھی۔ ان اشعار میں تنوع و رنگارنگی بھی ہے اور کئی ایسے لہجے ابھرتے ہیں جو آئندہ دور کی شاعری میں زیادہ اجاگر ہوئے

ہیں۔ ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ ان میں وہ رنگ موجود ہے جو ابہام کے خلاف "ردِ عمل کی تحریک" میں آئندہ دور کا رنگِ سخن بنتا ہے۔ جب آبرو کہتے ہیں :

یوں آبرو بناوے دل میں ہزار باتیں

جب رو برو ہو تیرے گفتار بھول جاوے

اب رو برو ہے یار، نہیں بولتا سو کیوں

قصے وہ آبرو کے بنائے کدھر گئے

تو یہ خیال اور یہ تجربہ آئندہ دور میں، جب اردو شاعری اظہار و بیان پر زیادہ قادر ہو جاتی ہے، مجد ترقی میر کے ہاں زیادہ منبجہ کر یوں سامنے آتا ہے :

کہتے تو ہیں یوں کہتے یوں کہتے جو یار آتا

سب کہنے کی باتیں ہیں، کچھ بھی نہ کہا جاتا

جی میں تھا اس سے ملیے تو کیا کیا نہ کہتے میر

پھر جب ملیے تو رہ گئے ناچار دیکھ کر

آبرو کی شاعر کا بھی وہ حصہ ہے جس میں جذبات کی صداقت اور احساس کی سچائی اثر و تاثیر جگاتی ہے۔ اس میں حسن بیان بھی ہے، روزمرہ اور محاورے کی رچاوٹ لہجے میں رس بھی گھول رہی ہے اور طرزِ ادا میں بدلتی ہوئی نئی زبان کی پختگی کے آثار بھی نمایاں ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ اشعار شاعر کے دل کی گہرائیوں سے نکلے ہیں اور حالِ دل سنا رہے ہیں۔ ان اشعار کی خوشبو وہی ہے جو آئندہ دور میں زیادہ رچاوٹ اور پختگی کے ساتھ اردو شاعری کو معطر کرتی ہے۔ اسی لیے زبان کی قدامت اور متروک الفاظ کے استعمال کے باوجود یہ حصہ شاعری ہمارے لیے آج بھی پُر اثر و دل کش ہے۔ یہ اشعار دیکھیے :

ایسا ہے صبح نیند سے اٹھ کر رسنا ہوا

جامہ گئے میں رات کا پھولوں بسا ہوا

بوجھے اگر جو آبرو کے خیال کی خبر

کہتا تمہارے درد سوں پجراں کے مر گیا

نہت سے نہت جب مسلائے گیا

دل اندر مرے وہ سنائے گیا

مل گئی آپس میں دو نظریں ایک عالم ہو گیا

جو کہ ہوا تھا سو کچھ آنکھوں میں باہم ہو گیا

جداؤ کے زمانے کی سجن کیا زیادتی کہہ
کہ اس ظالم کی ہم پر جو گھڑی گزری سو جگ بیتا
جو غم گزرا ہے مجھ پر عاشقی میں
سو میں ہی جانتا ہوں یا مرا دل
پھرتے تھے دشت دشت دیوانے کدھر گئے
وے عاشقی کے ہائے زمانے کدھر گئے
میں گم ہوا جو عشق کی رہ میں تو کیا عجب
مجنون و کوہکن سے نہ جانے کدھر گئے
کیا ہے بے خبر دوتوں چہاں سے
محبت کے نشے میں کیا اثر ہے
کرتے تو ہو تفاعل پر حال آبرو کا
دیکھو جو تم پیارے ہے اختیار رو دو
دور خاموش بیٹھ رہتا ہوں
اس طرح حال دل کا کہتا ہوں
انکھویں نہیں رات کیا چادو کیا تھا
مگر کاجل دوالی کا دیسا تھا
سر سوں لگا کے پاؤں تلک دل ہوا ہوں میں
یاں لک پتر میں عشق کے کامل ہوا ہوں میں
ہاتھ آوے اگر جو عمر خضر
بیٹھ کسر اس کا انتظار کسوں
کچھ ٹھہرتی نہیں کہہ کیا ہوگی
اس دل بے قرار کی صورت
سمھارا دل اگر ہم میں بھرا ہے
تو پتر ہے، ہمارا بھی خدا ہے
گیا ہوا مر گیا اگر فریاد
روح پتھر سے سر ہٹکتی ہے
ایک لہر لطف کی ہمیں بس ہے
غم کے دریا سوں ہمارے کرنے کوں
زنگانی سو ہر طرح کاٹی
مر کے پھر جیروں قیامت ہے

دل میں آیا خیال اس کا جبھی
آ گیا تب ہمارے جی میں جی
اے نالہ ہائے شوق اگر تم میں درد ہے
اس بے وفا کے دل میں جا کر اثر کرو
دلدار کی نگلی میں مکرر گئے ہیں ہم
ہو آئے ہیں ابھی و پھر آ کر گئے ہیں ہم

یہ اشعار اپنی قدامت کے باوجود نہ صرف ہمارے جذبات کو آسودہ کر رہے ہیں
بلکہ ان کے باطن میں چھپے ہوئے تجربے آج بھی ہم تک پہنچ رہے ہیں۔ جب
آبرو کہتا ہے :

آئی تو تھی لہر کہ کہوں حال دل کا سب
پر روئے نہیں بات کی فرصت نہ دی مجھے
ہم ہیں چرائی اور میں اکھیاں ملا گیا
ظالم کسی کو مار ، کسی کو جلا گیا
مرے پیارے میں قاصد اتنی دل کی بات جا کہتا
کہ جانے میں تمھارے جان کو مشکل ہے اب رہنا
سخن اوروں کا تشنا ہو کے سنتا اور سب کہتا
مگر اک آبرو کی بات جب کہتا تو پی جاتا
پیارو ہمارا حال سجن سے یساں کرو
ایسی طرح کرو کہ اے مہرباں کرو
پارو کوئی کہے کہ کہیں یوں بھی ہونے کا
پائیں کریں گے بیٹھ کے آپس میں پیار کی
افسوس ہے کہ ہم کون دلدار بھول جاوے
وہ شوق ، وہ محبت ، وہ پیار بھول جاوے
بے رحم و بے وفا و تنک ریخ و تند خو
تجھ کون ہزار ناؤں سجن دھر گئے ہیں ہم
بے وفا ہے شوق ہے بے رحم ہے بیزار ہے
جو کہو سب کچھ ہے لیکن کیجیے کیا یار ہے
تکرو کے شوق میں نہ ہمیں در بدر گئے
اس عاشقی کے بچ ہزاروں کے گھر گئے

دیکھ گلی کون دل دوالا کیوں نہ ہو

اس ہری رو کی ہے اس میں بو میاں

تو وہ انسان کے آفاق جذبات کی ترجمانی کرتا ہے۔ یہاں شعر ایہام برائے ایہام نہیں کہا جا رہا ہے۔ یہاں ذو معنی لفظوں کی مدد سے معنی میں ربط پیدا نہیں کیا جا رہا ہے بلکہ صنائع، ایہام اور دوسری فنی خصوصیات، فطری طور پر، جذبے کے اظہار کا سہارا بن رہی ہیں۔ یہ وہ شعر ہیں جو آج بھی ہمیں اسی طرح متاثر کرتے ہیں جس طرح اپنے دور میں سننے والوں کو کرتے تھے۔ آبرو ایک ایسے دور میں جب شبال میں غزل کی روایت متعین نہیں ہوئی تھی، اپنا الگ راستہ بنا کر خود اردو غزل کی پہلی روایت بن جاتا ہے جسے اس دور کے سارے شعرا نے، جو برعظیم کے ماول و عرض میں پھیلے ہوئے تھے، قبول کر کے عام کر دیا اور بعد میں بھی، رد عمل کی تحریک نے ایہام گوئی کو ترک کرنے کے باوجود، اس حصہ شاعری کو قبول کر لیا۔ آبرو ایہام گوئیوں کا سرخیل ضرور ہے اور پند شاہی مزاج کی مناسبت سے اس کا یہی پہلو زیادہ اجاگر و مقبول ہوا لیکن ایک بڑے شاعر کی طرح اس میں اچھی اور سچی شاعری کے امکانات اور موثر و دل پذیر شاعری کی قابل ذکر مثالیں موجود ہیں۔ آبرو نے خود اپنے تخلیقی مزاج کی طرف ایک شعر میں اشارہ کیا ہے :

مجھے ان کہنہ اندازوں میں رہنا خوش نہیں آتا

بنایا اپنے دل کا ہم نایب اور ہی ایک نوحلا

آبرو کے ہاں ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس کے ہاں موسم، رت، باغ، بھول اور منظر جذبہ و احساس کا حصہ بن کر ابھرتے ہیں۔ یہ وہی امکان ہے جو آئندہ دور میں میر کی شاعری میں پوری انفرادیت کے ساتھ ابھرتا ہے۔ آبرو کے یہ دو چار شعر اور پڑھتے چلیے :

نیسو کے بھول نہیں ہے دہکتے ہیں کوئلے

آئی جنوب میں آگ برہ کی لگا بست

یہ سبزہ اور یہ آبِ روان اور ابر یہ گہرا

دوانا تیں کہ اب گھر میں رہوں میں چھوڑ کر صحرا

جاڑے کی رات اُلٹ گئی گرمی کا دلت کٹا

سکھڑے ہیں زلف جب کہ سجن تم نے دی اُنھا

گلی اکیلی ہے پیارے، اندھیری راتیں ہیں

اگر ملو تو سجن سو طرح کی گھاتیں ہیں

جب چمن میں جا کے پیارے تم نے زلفیں کھولیاں

لے گئی بانہ صبا خوشبو کی بھر بھر جھولیاں

ان متغیر اشعار کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آبرو کی شاعری میں نہ صرف اس کے اپنے دور کا اظہار ہوا ہے بلکہ آنے والے دور کے امکانات کے جنگو بھی اس میں چمک رہے ہیں۔ آنے والے دور نے ایہام گوئی کو ترک کر کے آبرو کی شاعری کے صرف ایک حصے کو رد کیا تھا، پورے آبرو کو نہیں۔ پورا آبرو تو اس دور میں اردو شاعری کی آبرو ہے اور آج اتنا عرصہ گزرنے کے بعد بھی ہم اسے تاریخ ادب میں ایک بلند مقام دینے پر مجبور ہیں :

عزت ہے جوہری کی جو قیمتی ہو گوہر

ہے آبرو ہمن کون جگ میں سخن ہمارا

آبرو ایک قادر الکلام ”معنی یاب اور متین خیال“ ۱۵ شاعر تھا جس کا پورا کلام اب تک شائع نہیں ہوا۔ ایک ایسا شاعر شعر کہنے وقت فنی و تخلیقی امور کا خیال کرتا ہے ان کا اظہار کبھی کبھار اپنی شاعری میں بھی کر دیتا ہے۔ آبرو کے کلام کے مطالعے سے جو تصور شاعری سامنے آتا ہے وہ یہ ہے :

(۱) صرف قافیہ ملانے سے شاعری تخلیق نہیں کی جا سکتی۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ اچھے مضامین شعر میں باندھے جائیں :

شعر کو مضمون سیتی قدر ہو ہے آبرو

قافیہ سیتی ملایا قافیا تو کیا ہوا

دعویٰ ہے جس کون شعر کی قوت کا آبرو

مضمون کے آگے بوجھ اٹھاوے ہمن کے نال

(۲) شاعری کے لیے طبع کی روانی اور فنی فکر ضروری ہے۔ اس سے شعر میں جان بڑتی ہے اور شاعری زندہ رہتی ہے۔ جس کے پاس ایسی فکر ہوگی اسی شاعر کے بت کی پرستش ہوگی :

ع : روان نہیں طبع جس کی شعر تر کی طرز پانے کی

جب آبرو کا پیاد ہوا بکر فکر میں

تب شاعروں نے ناؤں رکھا اس کا بت بنا

یہ بھی ضروری ہے کہ اس میں دل گداختہ کے نالے اور کیفیات قلبی بھی شامل ہوں :

نکر بحر شعر میں دل کون عیث مت خوں کرو

ناختا کی ضرب سیکھر نالے کوں موزوں کرو

(۳) قافیے کے ساتھ اگر ردیف بھی شعر میں ہو تو اس سے حسن شعر میں

اضافہ ہو جاتا ہے :

پرو حسن و عشق موزوں ہے خوش لگے قافیے کے ساتھ ردیف

اور شکستہ زمین سے شعر کی آبرو بڑھ جاتی ہے :

تجھ شعر کی شکستہ زمیں دیکھ آبرو

لالہ کی طرح جل کے ہوا داغ داغ دل

(۴) شاعری کا مقصد یہ ہے کہ حسن و عشق کے تجربے بیان کیے جائیں ۔

خصوصاً ایسے تجربے جنہیں سن کر محبوب خوش ہو اور پسند کرے :

سنگ دل زیب آج دل دے کر سنا

آبرو نے شعر کا پایا صلا

کرتا ہوں اس کے حسن کی جھلکار کی صفت

جا شعر آبرو کا سنا اتوری کے تئیں

جب یہ سب چیزیں ہوں اور رختہ بنتا ہے :

رختے کا کام تب ہوتا ہے جب سو چیز ہو

آب اور گل کے سوا کچھ ہے یہ اے گلکار کار

اور پھر اس کی دھوم مچ جاتی ہے :

کیوں نہ آکر اس کے سننے کوں کریں سب یار بھیڑ

آبرو یہ رختہ تو زیب کہا ہے دھوم کا

آبرو نے اپنی شاعری میں اپنے بہت سے معاصرین کا ذکر کیا ہے جن میں

موسیقار بھی شامل ہیں اور رفاص بھی ، شاعر اور امرد بھی اور دوسرے لوگ

بھی ۔ جال کا ذکر دو جگہ آیا ہے ۔ عبدالرحیم ، ولی میاں ، معین الدین حسن ،

صاحب رائے ، جس نے مسلمان ہو کر غلام حسین نام رکھ لیا تھا ، ردیف بنا

کر ایک غزل کہی ہے ۔ مولا ، میر مکھن پاکیار ، پنتا اور نعمت خان سدارنگ

کا ذکر کئی غزلوں میں آیا ہے ۔ شاہ ابوالحسن کا ذکر بھی کلام میں آیا ہے ۔

اپنے پیش روؤں میں سے بوعلی ، حافظ و اتوری کا بھی ذکر کیا ہے ۔ حافظ کو

تو وہ کمال شعر سمجھتا ہے اور اپنے معتقد ہونے کا ذکر کرتا ہے :

آبرو شعر کے کمال میں ہے معتقد حافظ شیراز کا

ان کے علاوہ ولی دکنی ، شاکر ناجی ، مصطفیٰ خان یک رنگ ، عبدالوہاب یکر

کا ذکر بھی آیا ہے ۔ اس دور میں آبرو کے اثر کا اندازہ ان کے شاگردوں کی

تعداد کے علاوہ اس امر سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ ایام کوئی مقبول ترین

رنگر سخن بن کر سارے برعظیم میں پھیل گیا تھا ۔ عبدالوہاب یکر ۱۶ ، جن کا دیوان برٹش میوزیم کے کتب خانہ مشرق میں دیوان مبتلا کے ساتھ بندھا ہوا ہے ، آبرو کے شاگرد تھے ۔ آبرو کے دوسرے شاگردوں میں سبحان ۱۷ کا نام بھی آتا ہے ۔ محمد بحسن ندوی ، ناجی اور آبرو دونوں کے شاگرد تھے لیکن حسب اشتہار آبرو کے شاگرد تھے ۔ ۱۸ اورنگ آباد میں سید غلام غلام آبرو کے شاگرد تھے اور خود کو ان کا ہمیشہ زادہ کہتے تھے ۔ مقطع میں آبرو ، صادق ، مبارک ، بے ہستا و غلام کے الفاظ اکثر استعمال کرتے تھے ۔ ۱۹ صلاح الدین میر مکھن پاکیار ، یک رنگ کے شاگرد تھے لیکن آبرو سے ان کا تعلق خاطر مشہور ہے ۔ ۲۰ شہاب الدین ناقب ۲۱ اور محمد عارف عارف ۲۲ بھی آبرو کے شاگرد تھے ۔ محمد تقی میر نے لکھا ہے کہ میر سجاد اکبر آبادی رختہ میں آبرو کے شاگرد تھے ۔ ۲۳ ان شاگردوں کے علاوہ ایسے شعرا بھی ہیں جنہوں نے ہاں راست زانوئے تلمذ تو نہ تھے لیکن آبرو کے رنگر سخن سے فیض اٹھایا ہے اور ان کی تعداد خاصی بڑی ہے ۔

(۳)

سانی زاویہ نظر سے آبرو کے کلام میں چونکہ کم و بیش وہ ساری خصوصیات ملتی ہیں جو اس دور کی زبان میں موجود و قابل ذکر ہیں اس لیے آبرو کی زبان کا مطالعہ محمد شاہی دور کی زبان کے مطالعے کا درجہ رکھتا ہے ۔ آبرو کی زبان پر ، جیسا کہ اوپر دے ہوئے اشعار کے مطالعے سے اندازہ ہوا ہوگا ، مختلف زبانوں مثلاً بھاکا ، گھڑی بولی ، پنجابی ، ہریانی ، راجستھانی ، ہندوی اور دکنی اردو کے ملے جلے اثرات نمایاں ہیں ۔ ادبی زبان ابھی بن سنور رہی ہے ۔ املا اور قواعد کے اصول پورے طور پر مقرر نہیں ہوئے ہیں ۔ وہ الفاظ ، جو آئندہ دور میں متروک ہو جائے ہیں اور وہ الفاظ جو ان کی جگہ لیتے ہیں ، آبرو کے ہاں ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں ۔ آبرو کی زبان اور دکنی اردو میں بنیادی طور پر کوئی فرق نہیں ہے ۔ بنیادی فرق لہجے کا تھا یا ان چند الفاظ مثلاً ٹکو ، سٹنا ، یک ، اتال ، انڈنا وغیرہ کا تھا جو شمال کے برخلاف دکنی اردو میں عام طور پر استعمال ہوتے تھے ۔ ایک فرق ’ج‘ تاکید کی تھا جسے کسی لفظ کے آخر میں لگا کر ، مرہٹی کی طرح ’ہی‘ کے معنی پیدا کیے جاتے تھے یا پھر ماضی مطلق بنانے کا فرق تھا ۔ شمال میں باندھنا ، کہنا ، کرنا مصادر سے باندھا ، کہا ، کیا ماضی مطلق اور دکن میں ’باندھیا ، کہیا ، کرنا‘ بنایا جاتا تھا ۔

شمال و دکن کی زبانوں کا تقابلی مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں۔
ہم یہی فرق آبرو اور دوسرے معاصر دکنی شعرا کی زبان میں نظر آتا ہے۔ آبرو
کی زبان کے مطالعے کے بعد یہ نظریہ غلط ہو جاتا ہے کہ دکنی آردو اور شمال
کی آردو دو مختلف زبانیں ہیں۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے آبرو کے یہ تین
شعر پڑھیے :

کیونکر یوں اچھو کی انکھیاں سیتی پڑی نئی
عاشق کون آ پڑی ہے ہجران کی رات بھری
جسے کوئی منصور کے جوں جان کرتے ہیں فدا
وے سپاہی عاشقوں کی فوج کے سردار ہیں
قدر بوجھو دلِ نگوں خوارۂ عاشق کی اگر
سر چڑھاگل کے نمب زینت دستار کرو

ان اشعار کو اگر کسی دکنی شاعر کے کلام میں ملا دیا جائے تو امتیاز کرنا
دشوار ہوگا۔ آبرو کے ہاں بحیثیت مجموعی زبان کا یہی رنگ ہے لیکن ساتھ ساتھ
اس تبدیلی کا بھی احساس ہوتا ہے جو خود آردو زبان میں آ رہی ہے، اسی لیے
آبرو کے ہاں زبان و بیان کے قدیم و جدید دونوں روپ ایک ساتھ ملتے ہیں مثلاً
آبرو کے ہاں ”ہیں“ اور ”ہیں“ دونوں ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں :

ہیں : ع قامت کا سب جگت نہیں بالا ہوا ہے نام
میں : ع کیوں تیر مارتے ہو تم غیر کے جگر میں

آبرو کا ایک شعر ہے :

تجہ تجلی کی صفت کیوں کر یوں میں آ سکے
دیکھ کر تیری جھمک بے ہوش ہو جا ہے کلیم

پہلے مصرع میں ”تجہ تجلی کی صفت“ وہ انداز بیان ہے جو متروک ہو رہا ہے
اور دوسرے مصرع میں ”دیکھ کر تیری جھمک“ وہ انداز ہے جو آئندہ دور
میں مستند ہونے والا ہے۔ آبرو کے ہاں یہ دونوں صورتیں ایک ساتھ استعمال ہو
رہی ہیں۔ آبرو کے زبان و بیان کا رشتہ ایک طرف ماضی سے اور دوسری طرف
آنے والے دور کی زبان سے قائم ہے۔ اسی لیے اس کی زبان عبوری دور کی زبان ہے۔
آردو زبان کی تحریک عوامی تحریک تھی۔ آبرو کی زبان کا سرچشمہ بھی
عوام کی زبان ہے۔ وہ الفاظ، محاورات اور روزمرہ کو اسی طرح استعمال کر رہا
ہے جس طرح وہ عوام میں رائج تھے۔ مثلاً شہر کا نام ”آگرہ“ ہے لیکن اسے

عام طور پر ”آگرے“ بولا جاتا ہے۔ آبرو بھی اس لفظ کو اسی طرح استعمال
کرتا ہے۔ ع : ”تم آگرے چلے ہو سخن کیا کریں گے ہم“۔ یہی صورت اور
الفاظ کے ساتھ ہے، مثلاً :

چھپے (چاہیے) : ع جی میں بھی پیارا کچھ اک چھپے کہ تجھ کون وہ کہوں
جان (جانی) : ع عاشق بیت کے مارے روتے ہوئے جدھر جان
بھلیاں۔ اے۔ بے : ع اے جو غرض کرتے ہو بے باتیں نہیں بھلیاں
پچھی (پچھلی) : ع ڈوب کر پچھی کون جوں کر کاکلا
دستخط (دستخط) : ع نوخطی کے دکھائے کے دستخط
گاہق (گاہک) : ع گاہق جو اس بازار میں کے ہیں
سپارش (سفارش) : ع سپارش میں مرا سرکش ٹپٹ بیزار ہوتا ہے
کسانی (قصائی) : ع کب لگ رہے گا بچھڑا ٹک آمل اے کسی
مزاح (مذاق) : ع عاشق سناؤنے کون سمجھتا ہے کیا مزاح

ان الفاظ کو عوام کے انداز میں استعمال کرنے سے آبرو کی بے مائیگی ثابت
نہیں ہوتی بلکہ یہ رجحان سامنے آتا ہے کہ اس دور میں زبان کا رخ عوام کی
طرف تھا، اور فارسی عربی اور دوسرے الفاظ اسی طرح ادبی سطح پر استعمال میں
آتے تھے جس طرح وہ عام طور پر بولے جاتے تھے اور یہی صورت مستند تھی۔
یہ وہ رجحان ہے جسے ہمیں آج کے دور میں پھر سے اپنانے کی ضرورت ہے۔
آردو ایک الگ زبان ہے اور اس میں فارسی و عربی کے الفاظ اسی طرح بولے
اور استعمال کیے جانے چاہئیں جس طرح وہ اس کے صوتی نظام سے ہم آہنگ
ہوتے ہیں۔

آبرو کے دور میں بھی اصول لکھنے میں استعمال ہوتے تھے۔ جو لفظ جس
طرح بولا جاتا تھا اسی طرح لکھا بھی جاتا تھا، مثلاً آبرو کے ہاں بے بجائے یہ،
بے بجائے یہ، کوئے بجائے کنوئیں، سن نین بجائے سننے، سونہری بجائے سنہری،
تسبی بجائے تسبیح، مصرا بجائے مصرع، بانگیں بجائے باگیں، چونکنا بجائے
چوکنا، جوٹھا بجائے جھوٹا، پرگھنا بجائے پرگنہ، مڑوڑ بجائے مروڑ وغیرہ ملتے
ہیں۔ اسی طرح عربی فارسی کے وہ الفاظ جو ”ہ“ پر ختم ہوتے ہیں لیکن بولے
”الف“ سے جاتے ہیں ان کو بھی اس دور میں الف ہی سے لکھا جاتا ہے۔ مثلاً :

رتبا (رتبہ) : ع گیا رتبا نظر میں گر پری کا
تیا (تباہ) : ع تبا ہے حال تیرے زلف کے امیروں کا
مڑدا (مڑدہ) : ع سب عاشقوں میں ہم کون مڑدا ہے آبرو کا

مرثیا (مرثیہ) : ع یوں عبث بڑھتا پھرا جو مرثیا تو کیا ہوا

قبلا (قبلہ) : ع عاشق مگر خدا یا قبلا ہے حاجیوں کا

عہدہ صورت میکدا (میکدہ) ، غنچا (غنچہ) ، نشا (نشہ) ، آنا (آئینہ) ، بندا (بندہ) ، فتنہ (فتنہ) ، رشتہ (رشتہ) ، دیدبا (دیدہ) ، ارادا (ارادہ) ، غصا (غصہ) ، جلوا (جلوہ) ، وغیرہ میں ملتی ہے۔ اسی طرح دعوا (دعویٰ) ، ابہر (ابہر) ، عیس (عبث) ہے۔ عیس کو تو آبرو نے برس ، دس اور مگس کا قافیہ بنایا ہے ع ”آبرو کا جیو جاتا ہے عیس“۔ لیکن ساتھ ساتھ ”عبث“ بھی لکھا ہے جیسا کہ اوپر کے چوتھے مصرع میں نظر آتا ہے۔

آبرو ہندی اور فارسی عربی الفاظ کو حرفِ اضافت سے ملا دیتا ہے۔ اس طریقے کو ، جدید دور کے تقاضوں کے پیش نظر ، ہمیں پھر اپنانا چاہیے۔ میں نے خود اس جلد میں کئی حرفِ اضافت اور واؤ عطف کو فارسی و اردو الفاظ کے درمیان اسی طرح استعمال کیا ہے۔ آبرو کے ہاں جو صورت ملتی ہے وہ یہ ہے :

تینہ بھوں : ع مشکل ہے تینہ بھوں کے اشارے کا بوجھنا

گالہ پُرسفا : ع جس گالہ پر صفا میں نظریں نہیں ٹھہرتیں

اسی طرح فارسی ”یہ“ لگا کر دو دیسی نظموں کو جوڑا جا رہا ہے مثلاً :

گھر بہ گھر : ع گھر بہ گھر جا جا کے تم کھاتے ہو جو بنگلے کے پان

دن بہ دن : ع بڑھے ہے دن بدن مجھ مکہ کی تاب آہستہ آہستہ

یہی صورت واؤ عطف کے ساتھ ہے :

ع تان چوگان تھی و دل تھا گیند

ع ہو آنے ہیں ابھی و پھر آ کے گئے ہیں ہم

ع طرح بلاپ و محبت کی پھر ڈالی ہے

ع سونا تجا و بھوک گنوائی ہوا یہ روپ

ع پھوڑ آنا و توڑ سکندر کی مد کے تئیں

اسی طرح ”جان و جی ، دریا و آنسو ، روٹھ و لیکن ، لکٹی و نہ بیڑا ، تھا و بار ، تھا و مے“ میں واؤ عطف استعمال کی ہے۔ یہ وہ صورت ہے جو اردو زبان کے مزاج کے مطابق ہے اور جسے اب پھر اپنا لینا چاہیے۔ یہی وہ ”اردو پن“ ہے جو آبرو کی زبان میں ہمیں ملتا ہے اور یہی اس دور کی نمائندہ زبان ہے۔

آبرو کے ہاں زیادہ تر جمع ”ان“ لگا کر بنائی گئی ہے۔ مثلاً سرورائ ، رقیبائ ، باتائ ، لبائ ، حریفان وغیرہ لیکن ساتھ ساتھ جمع کی دوسری جدید

صورتیں بھی ملتی ہیں۔ مثلاً :

ع یوں ہزاروں آرزوؤں کا رکھا ہے نام عشق

ع آٹنے ہو جائے دیواروں میں دل

ع لوگوں کے دل کون لیا ہے تمہوں میں بانگ دل

ع علاج ان کا مگر جھگڑیں و لاتی ہیں

ع بے رنڈیاں ہیں کہ چرخا ہمیشہ کاتیں ہیں

بعض مصرعے ایسے ہیں جن میں جمع کے دونوں طریقے ایک ساتھ استعمال ہوئے ہیں۔ مثلاً :

ع غیر کی آنکھوں میں آنکھیاں مت ملا رہے اس قدر

حروف ، افعال اور ضائر کے ساتھ بھی صورت ہے کہ قدیم و جدید دونوں ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں۔ یہی صورت علامت فاعل ”نے / نیں“ کے ساتھ ہے۔ کہیں ”نے“ محذوف ہے اور کہیں جدید استعمال کے عین مطابق موجود ہے۔ مثلاً ”نے“ محذوف کی مثال :

ع یوں آبرو میں دل کوں تم سخت جو کیا ہے

”نے“ موجود کی مثال : ع تم میں نہیں سیکھی ہے یہ کہاں کی طرح

اسی طرح ”کو“ ”کے“ کہیں محذوف کر دیا گیا ہے اور کہیں جدید اصول و قواعد کے مطابق موجود ہے۔ مثلاً :

”کو“ محذوف کی مثال : ع بوسا لبان میں دینے کہا کہہ کے پھر گیا

”کے“ محذوف کی مثال : ع آبرو پھر بیچ مرتا ہے

ایک ہی مصرع میں ”کو“ موجود بھی ہے اور محذوف بھی۔ مثلاً :

ع رخسار کے گل اوپر شبنم ہے یہ پسینا

اور بعض مصرعوں میں ”کی“ ”کے“ ”کا“ جدید اصول و قواعد کے مطابق استعمال کیے گئے ہیں۔ مثلاً :

ع راگ کی خوب صورتی کے کوچ کا ڈنکا بجا

یہی صورت ضائر کے ساتھ ہے۔ ضائر میں ہم - وو - تمن بھی استعمال ہو رہے ہیں اور ہم - وہ - تم - میں وغیرہ بھی۔ اسی طرح افعال میں ”دیکھنا“ مصدر کی مختلف صورتیں بھی استعمال ہو رہی ہیں اور ”دکھلاؤنا“ کی بھی - ”آنا“ کی بھی اور ”آؤنا“ کی بھی - بلانا بھی اور بلاؤنا بھی - اسی طرح پھڑپھڑاؤنا - اڑاؤنا - سکراؤنا - اترنا - متاؤنا مصادر کی مختلف شکلیں بھی۔ مثلاً :

ع کوئی شاہ کوئی گدا کہاوے جیسا چمن کا پتا نصیب

ع یوں چلا آوتا ہے خوباں بیچ
 ع سر میں بلاوتی ہے تمہاری گلی اٹھا
 ع یوں ترہڑاوتا ہے دل شوق میں بہارا
 ع دکھلاوے ہو مہندی جس کوں سجن رچا کر
 اور ان کے ساتھ ہی مصدر کی جدید صورتیں بھی - مثلاً :
 ع کہو اے آبرو کیوں کر جئے گا درد و غم سستی
 ع دور خاموش بیٹھ رہتا ہوں
 ع مہم کرنے کوں پھر کیوں اس قدر تیار ہونے ہیں
 ع نہیں معلوم کہ یہ دیکھ رہی ہے کس کوں
 ع کیے ہیں فتح ہم نہیں ریختے کے آبرو قلے
 آبرو کے ہاں لفظوں میں "ن" کا استعمال : اس دور کی زبان کی طرح ، عام ہے
 جس سے اس دور کے لہجے کا اندازہ کیا جا سکتا ہے - مثلاً ساتوں (ساون) ،
 برساتوں (برساون) ، کرناں (کرنا) ، مرناں (مرنا) ، کوں (کو) ، سین (سے) ،
 نیں (نے) ، دنیاں (دنیا) وغیرہ -
 اکثر الفاظ "ہ" کے ساتھ استعمال ہو رہے ہیں - مثلاً بھوہ (بوه) ، بگھولے
 (بگولے) ، تڑپ (تڑپ) ، پرگھنا (پرگھن) ، جیب (جیب بمعنی زبان) وغیرہ -
 اسی طرح اکثر الفاظ جو آج "ڑ" کے ساتھ بولے جاتے ہیں اور میر کے
 دور میں بھی "ڑ" کے ساتھ بولے جاتے تھے ، آبرو کے ہاں "ڑ" سے ملتے ہیں -
 مثلاً :
 کاڈھا (کاڈھا) : ع ہنر دیکھو کہ سیدھی انگلیوں میں ہم نہیں گھپو کاڈھا
 بڈھاؤ (بڈھاؤ) : ع چین بہ جبین ہو شوق کے میرے بڈھاؤں کوں
 اسی طرح بڈیاں (بڈیاں) ، جمع بڈیا کی) ، کاڈھ (کاڈھ) وغیرہ - خان آرزو کی
 اردو لغت "نوادرات الفاظ" میں اکثر الفاظ "ڑ" کے بجائے "ڑ" سے ملتے ہیں -
 یہی اس دور میں مستند صورت تھی - آج بھی اہل پنجاب اور یوپی کے قصوبوں
 میں "ڑ" کا استعمال اسی طرح ملتا ہے -
 آبرو نے حرف نفی "مت" اور "نہ" کو ایک ساتھ استعمال کیا ہے ۲۳۷ دو
 حروف نفی کو ایک ساتھ استعمال کرنا یقیناً غلط ہے - ممکن ہے اس دور میں
 عوام میں یونہی بولا جاتا ہو اور آبرو نے وہیں سے سند لی ہو - آبرو کے ہاں اس
 کی صورت یہ ہے :

ہیب ہے غیر سے ایسا نہ مل مت نہ مل اس میں آبرو کے محط

بھلا ملتا نہیں تو مت نہ مل پر خوش رہ ہم میں
 کہ خوب اس طرح میں بھی کچھ سرے دل کی خلاصی ہے
 بعض الفاظ جو آج موند بولے جاتے ہیں آبرو کے ہاں مذکور استعمال ہوئے
 ہیں - اس زمانے میں یہی ان کا صحیح استعمال تھا - یہی صورت اس دور کے
 دوسرے شعرا کے ہاں بھی ملتی ہے - "نوجہ ، جان ، یاس ، میر" مذکور ہاندھ
 گئے ہیں -
 آبرو نے اس دور کے رواج کے مطابق بعض عربی و فارسی الفاظ کو نئے
 طریقے سے وضع کیا ہے - مثلاً :
 ع ہر مل گئے تو سلام علیکی تو ہے ضرور
 ع تیری چشم سیدہ کرنی ہے عاشق ساتھ کافریاں
 ع آبرو کوں چاہتے ہو تو دروغی مت بنو
 اسی طرح خالص اردو طریقے سے منکر بن ، گورائی (گورا پن) ، چھٹکی (چھوٹی)
 وغیرہ الفاظ وضع کیے گئے ہیں - اس طرح کے کئی الفاظ ہمیں عیسوی خان بہادر
 کی داستان "مہر افروز و دلبر" میں بھی ملتے ہیں -
 آبرو کے دور میں فارسی حرف و فعل اردو عبارت میں کثرت سے استعمال
 ہو رہے تھے - مثلاً :
 فارسی حرف ہر : ع تو گلزار آتش کیا پر خلل
 فارسی حرف در : ع کیا کوئی ایسا نہیں در جہاں
 فارسی فعل خواندن : ع ہے آرزوے خواندن یہ مرثیہ صلاح
 آبرو نے فارسی حرف و فعل کے اس طور پر استعمال کے خلاف آواز بلند کی اور
 ریختہ گویوں کو مشورہ دیا :
 وقت جہ کا ریختے کی شاعری میر صرف ہے
 اب متی کہتا ہوں بوجھو حرف میرا ژرف ہے
 جو کہ لاوے ریختے میں فارسی کے فعل و حرف
 نفو ہیں گئے فعل اس کے ، ریختے میں حرف ہے ۲۳۸
 فارسی فعل و حرف کے استعمال کی یہ صورت ہمیں آبرو کے ہاں نظر نہیں آتی - ناجی
 کے ہاں بھی ، سوائے ایک آدھ جگہ کے ، حرف و فعل کا یہ استعمال نہیں ملتا -
 آبرو کے زیر اثر مضمون ، یک رنگ ، شاہ حاتم ، معراج اور یکرو وغیرہ کے ہاں
 بھی یہ صورت نہیں ملتی - اس تبدیلی سے اردو اظہار بیان فارسی اثرات سے
 مزید آزاد ہو گیا اور اظہار کی قوت بڑھ گئی -

آبرو ایک مستجید اور باشعور شاعر تھا۔ اس نے زبان کو سلیقے، احتیاط اور اہتمام سے استعمال کیا۔ اردو غزل کو ایک لہجہ دیا جو ولی دکنی سے قریب ہونے کے باوجود اس سے الگ ہے۔ آبرو کے ہاں زبان و بیان کا ارتقا ملتا ہے۔ آبرو کی زبان کے سرے ایک طرف ولی دکنی اور اس کے معاصرین کی زبان سے اور دوسری طرف مرزا مظہر، سودا اور میر کی زبان سے ملے ہوئے ہیں۔ اگر آبرو (م ۱۱۰۶/۱۷۳۲ع) کے زبان و بیان کا مقابلہ روشن علی کے 'عاشور نامہ' (۱۱۰۰/۸۹ - ۱۶۸۸ع) کی زبان سے کیا جائے تو ہمیں آبرو کے ہاں زبان بہت آگے بڑھی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اردو عوامی قوتوں کی فتح کی علامت تھی۔ آبرو کے ساتھ اس نے اپنی فتوحات کو مستحکم کر لیا۔ آبرو تاریخی اعتبار سے ایک بڑا شاعر ہے اور اردو شاعری کی روایت میں اس کا درجہ اتنا ہی بلند ہے جتنا کسی دوسرے بڑے شاعر کا:

ناجی سخن ہے خوب ترا گرچہ مثل شمع

لیکن زبان مزے کی لگی آبرو کے ہاتھ

اگلے باب میں ہم شاکر ناجی اور اس دور کے دوسرے ایہام گوہوں کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱۔ نکات الشعرا: چھٹی میر، ص ۹، نظامی پریس ہدایوں ۱۹۲۲ع۔
- ۲۔ مجمع النوائس (قلمی): مولانا نسیمی تھانوسری کے ذکر میں، ص ۲۷۶، قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان۔
- ۳۔ تذکرہ ریختہ گویاں: فتح علی گردیزی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۸، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ع۔
- ۴۔ مخزن نکات: قائم چاند پوری، ص ۳۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع۔
- ۵۔ نکات الشعرا: ص ۹۔
- ۶۔ تذکرہ ہندی: غلام ہمدانی مصحفی، ص ۷، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع۔
- ۷۔ سفینہ خوشگو: بندرا بن داس خوشگو، ص ۱۹۵، پٹنہ، بہار ۱۹۵۹ع۔
- ۸۔ مخزن نکات: ص ۵۹۔
- ۹۔ خوش معرکہ زیبا: (جلد اول) مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۱۳۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ع۔

- ۱۰۔ سفینہ خوشگو: ص ۱۹۵۔
- ۱۱۔ تذکرہ بے جگر: (قلمی) ص ۲۵، انڈیا آفس لائبریری لندن۔
- ۱۲۔ تذکرہ ہندی: ص ۷۔
- ۱۳۔ تعین زمانہ: مطبوعہ "معاصر"، جلد ۲، حصہ ۸، ص ۱۱۸، پٹنہ، بہار۔
- ۱۴۔ دیوان آبرو: مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن، ادارہ تصنیف علی گڑھ۔ سنہ ندارد۔
- ۱۵۔ چمنستان شعرا: لچھمی نرائن شفیق، ص ۹، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ع۔
- ۱۶۔ چمنستان شعرا: ص ۲۲۶۔
- ۱۷۔ مجموعہ "نغز: قدرت اللہ قاسم، مرتبہ حافظ محمود شیرانی، (جلد دوم)، ص ۳۸۸، مطبوعہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع۔
- ۱۸۔ ایضاً: ص ۳۸۔
- ۱۹۔ چمنستان شعرا: ص ۵۵۷۔
- ۲۰۔ ایضاً: ص ۵۱۔
- ۲۱۔ طبقات الشعرا: قدرت اللہ شوق، ص ۵۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع۔
- ۲۲۔ مجموعہ "نغز: (جلد دوم)، ص ۳۷۸۔
- ۲۳۔ نکات الشعرا: ص ۲۶، نظامی پریس ہدایوں ۱۹۲۲ع۔
- ۲۴۔ مخطوطات انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، مرتبہ افسر صدیقی امرہوی (جلد اول)، ص ۱۴۹، کراچی ۱۹۶۵ع۔
- ۲۵۔ دیوان زادہ: شاہ حاتم، مرتبہ غلام حسین ذوالفقار، ص ۳۹ - ۴۰، مکتبہ خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ع۔

اصل اقتباسات (فارسی)

- ۲۱۰ ص "شاہ مبارک آبرو تخلص کہ ہم قرابتی و ہم شاگرد فقیر آرزو بود و در فن ریختہ استاد ہے مثل است۔"
- ۲۱۰ ص "در شعر پارسی ہم زبان درست داشت۔"
- ۲۱۲ ص "عمرش از پنجاہ متجاوز خواہد بود کہ باسیبیر پائے اسپ پائے حیاتش فرو رفتہ۔"

رکھی ان میں ناجی، مضمون، آبرو اور حاتم مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ آبرو نے ناجی و مضمون کا ذکر اپنے اشعار میں کیا ہے۔ ناجی نے مضمون و آبرو کا اور مضمون نے آبرو و ناجی کا ذکر اپنے اشعار میں کیا ہے، لیکن ان میں سے کسی نے حاتم کا ذکر نہیں کیا حالانکہ حاتم نے ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں انہیں اپنا معاصر بتایا ہے اور مصحفی نے حاتم ہی کے حوالے سے لکھا ہے کہ جنارس ہند شاہ کے دوسرے سال جب دیوان ولی آیا اور اس کے اشعار چھوڑے بڑوں کی زبان پر جاری ہو گئے تو حاتم نے ناجی، مضمون اور آبرو کے ساتھ مل کر ایہام گوئی کی بنیاد رکھی۔^۱ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں آبرو، مضمون اور ناجی کے سامنے شاہ حاتم، جن کی عمر ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء میں اکیس سال تھی، کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتے تھے اور وہ ان استادانِ فن کے ساتھ لکھے، ان کے رنگِ سخن کی پیروی کر کے خود کو دریافت کرنے میں مصروف تھے۔ حاتم نے آبرو، ناجی اور مضمون کی زمیںوں میں غزلیں اور جوابی غزلیں^۲ بھی کہی ہیں لیکن ان شعرا نے حاتم کو کوئی اہمیت نہیں دی۔ شاہ حاتم کی شہرت اور استاد کی دھوم بہت بعد کی بات ہے۔ اسی لیے ہم اس دور میں، حاتم کو چھوڑ کر پہلے ناجی، مضمون اور پکرنک کا اور پھر دوسرے ایہام گوہوں کا مطالعہ کریں گے۔

مجد شاکر ناجی (م ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ء) دلی کے رہنے والے تھے۔^۳ وہ وہیں پیدا ہوئے، پلے بڑھے اور وفات پائی۔ مجد تقی میر نے، جو ان سے دو ایک بار ملے تھے، لکھا ہے کہ ان کے منہ پر چیچک کے داغ تھے اور وہ پیشے کے اعتبار سے سپاہی تھے۔^۴ قائم چاند پوری کے بھائی منعم سے ناجی کے مراسم تھے اور ناجی ان کے گھر بھی آتے تھے۔ قائم نے اپنی کم عمری میں دو تین بار انہیں دیکھا تھا۔ ظریف الطبع انسان تھے۔^۵ ظرافت و مزاح کا یہ جوہر نواب عماد الملک امیر خان انجم کی صحبت میں نکھرا تھا۔ اپنے ایک قصیدے میں بھی ناجی نے اس طرف اشارہ کیا ہے:

تم اپنی سہر میں اب تربیت کرو جس کو

ہو اس کا ہوش جدا، ذہن اور ذکا اور ہی

غزل کے ایک شعر میں بھی انجم کی باتوں کے جادو کا ذکر کیا ہے:

نواب امیر خان کی باتیں ہیں سحر ناجی

دعوت کو سوہنی کے ایک ہی گواہ بس ہے

ناجی، امیر خان انجم کے متوسل تھے جس کا ثبوت وہ چھ قصیدے ہیں جو دیوان

تیسرا باب

ایہام گو شعرا : ناجی وغیرہ

اردو تحریک، آزادی کی تحریک تھی جس نے تخلیقی ذہنوں میں ایک نیا شعور پیدا کر کے معاشرے کی اس چھپی ہوئی خواہش کو پورا کیا جو اپنی تخلیقی قوتوں کا اظہار، فارسی کے بجائے، اردو میں کرنا چاہتا تھا۔ ایہام گوئی کی تحریک بھی بنیادی طور پر اردو کے رواج کی تحریک تھی، اسی لیے اس کے مزاج میں اردو پن اور ہندوستانیت زیادہ ہے۔ جیسے جیسے اردو کا رواج بڑھتا گیا ویسے ویسے فارسی کا چلن گھٹتا گیا۔ شاکر ناجی کا یہ شعر اسی بات کا اظہار کرتا ہے:

بلندی من کے ناجی رخصتی کی ہوا ہے ہست شہرہ فارسی کا

ایہام گو شعرا کا کلام آج بھیکا، سیٹھا اور بے مزہ معلوم ہوتا ہے۔ اس میں اظہار کا کچا پن محسوس ہوتا ہے۔ اس میں لفظِ نازہ کی تلاش میں کھینچ تان کر مضمون پیدا کرنے کی کوشش کا بھی احساس ہوتا ہے، لیکن اگر ان شعرا کی خدمات کو اس دور کے پس منظر میں رکھ کر دیکھا جائے تو ان کی کوششیں باطنی اور ان کی شاعری باوقعت دکھائی دیتی ہے۔ اس دور کی شاعری اردو شاعری کی روایت کا ویسے ہی ناگزیر حصہ ہے جیسے کسی تناور درخت کی جڑیں اس کی زندگی کی اساس ہوتی ہیں۔ جن شاعروں نے اس دور میں اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھایا اور ایہام کے کم و بیش سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر آنے والی نسلوں کے سارے راستے بند کر دیے ان میں آبرو کے علاوہ، جن کا ذکر پچھلے باب میں ہم تفصیل سے کر چکے ہیں، شاکر ناجی، شرف الدین مضمون، شاہ حاتم، مصطفیٰ خان یک رنگ، احسن اللہ احسن، شاہ ولی اللہ اشتیاق، سعادت علی امرہوی، میر مجد سجاد، پنتاب، میر مکھن پاکیز، کمترین، عارف الدین خان عاجز، فضلی اورنگ آبادی اور عبدالوہاب پکرو کے نام آتے ہیں، لیکن وہ شعرا جنہوں نے ایہام گوئی کی بنیاد

ناجی^۶ میں ملتے ہیں۔ قاسم نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”ایک مدت تک نواب عمدة الملک امیر خاں بہادر مغفور کی سرکار دولت مدار میں بڑی عزت و احترام کے ساتھ خاطر خواہ زندگی بسر کی۔“ ناجی فارسی میں بھی شعر کہتے تھے جس کا ثبوت وہ تین فارسی شعر ہیں جو اردو دیوان (مخطوطہ، پشمالہ) میں موجود ہیں۔^۸ سعادت خان ناصر کے تذکرے سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔^۹

ناجی کے سال وفات کے بارے میں معاصر تذکرے خاموش ہیں۔ میر نے صرف اتنا لکھا ہے کہ ”جوانی میں دنیا سے گزر گئے۔“ ۱۰ بعد کے تذکرہ نگاروں میں شورش نے بھی جوانی میں مرنے کا ذکر کیا ہے۔^{۱۱} نساج نے سال وفات ۵۵/۱۱۶۸ - ۵۵/۱۱۶۸ ع دیا ہے^{۱۲} جو اس لیے غلط ہے کہ نکات الشعرا (۵۱۱۶۵/۱۱۶۵) میں میر نے انھیں مرحوم بتایا ہے۔ اس لیے ناجی کے سال وفات کے لیے ہمیں داخلی شواہد سے مدد لینا ہوگی۔ اس سلسلے میں یہ چند باتیں قابلِ توجہ ہیں :

(۱) ناجی نے آبرو کا سال وفات (۵۱۱۶۶/۱۱۶۶) اپنی غزل کے ایک مصرع ”کہ بے لطفی میں جن کی آبرو نے جی دیا مر مر“ سے نکالا ہے۔ اس کے معنی یہ ہونے کہ ۵۱۱۶۶/۱۱۶۶ ع میں ناجی زندہ تھے۔ ناجی نے اپنے کئی اشعار میں آبرو کو مرنے کے بعد بھی یاد کیا ہے۔^{۱۳}

(۲) دہلی پر نادر شاہ کے حملے کے وقت ۵۱۱۵۱/۱۱۵۱ ع میں ناجی زندہ تھے۔ اس کا ثبوت شخص شہر آشوب کے وہ دو بند ہیں جنہیں قاسم نے اپنے تذکرے^{۱۴} میں نقل کیا ہے اور جن سے نادر شاہ کے حملے کے بعد دلی کے حالات پر روشنی پڑتی ہے۔ اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ۱۱۵۱ - ۱۱۵۲ (۱۷۳۹ - ۱۷۴۰ ع) تک ناجی زندہ تھے۔

(۳) میر نے ناجی سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے۔ میر نادر شاہ کے حملے کے بعد ۵۱۱۵۲/۱۱۵۲ ع میں دلی آئے۔ اس لیے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ناجی سے میر کی ملاقات ۵۱۱۵۲/۱۱۵۲ ع میں یا اس کے بعد ہوئی ہوگی۔

(۴) حاتم نے ناجی کی زمین میں تین غزلیں ۵۱۱۳۷، ۵۱۱۴۲ اور ۵۱۱۵۵ میں لکھیں۔ ۱۵ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ناجی ۵۱۱۵۵/۱۱۵۵ ع میں زندہ تھے۔

(۵) ۵۱۱۶۵/۱۱۶۵ ع میں جب میر نے اپنا تذکرہ مکمل کیا تو ناجی وفات پا چکے تھے۔

(۶) نواب امیر خاں انجام ۵۱۱۵۹/۱۱۵۹ ع میں قتل ہوئے۔ ”نغم عمدہ“ ۱۶ سے سال وفات نکلتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا ۵۱۱۵۹/۱۱۵۹ ع میں ناجی زندہ تھے؟ دیوان ناجی میں انجام کی مدح میں قصائد موجود ہیں۔ غزل کے اشعار میں بھی ناجی نے انجام کا ذکر کیا ہے لیکن ان کے مرنے پر کوئی قطعہ تاریخ وفات نہیں لکھا حالانکہ وہ ان کے متوسل تھے۔ اس لیے قیاس یہ ہے کہ ناجی ۵۱۱۵۹/۱۱۵۹ ع سے پہلے وفات پا چکے تھے۔ لیکن یہ قیاس بھی اس لیے غلط ثابت ہو جاتا ہے کہ ناجی نے ایک شعر میں انجام کے مرنے کے بعد جو کچھ ہوا اس کی طرف واضح اشارہ کیا ہے۔ مفتاح التواریخ میں لکھا ہے کہ قتل کے بعد جب لاش گھر پہنچی تو ملازمین نے میت کو اس وقت تک اٹھنے نہیں دیا جب تک ان کی چودہ سہنے کی تنخواہیں نہیں مل گئیں۔ انجام مرنے کے چوتھے دن دفن کیے گئے۔ اب اس واقعے کی روشنی میں ناجی کا یہ شعر ۱۸ پڑھے جس میں اس جھگڑے کی طرف، غزل اور انجام کے مخصوص مزاج کے ساتھ، واضح اشارہ ملتا ہے :

کیوں شہید عشق کے ثابت پر کرتے ہو جنگ

لے چلے ہو دھوم سیر پارو یہ سوڑا ہے مگر

اب یہ سوال سامنے آتا ہے کہ آخر ناجی نے انجام کی موت پر قطعہ تاریخ وفات یا غزل کے شعر میں نام لے کر اس المناک واقعے کا ذکر کیوں نہیں کیا؟ اس کا جواب آسان ہے۔ بادشاہ وقت ہد شاہ آخری دنوں میں انجام سے ناراض ہو گیا تھا اور انجام بادشاہ کے ایما پر قتل کیے گئے تھے جس کا ذکر ”تاریخ مظہری“ میں ان الفاظ میں آیا ہے :

”ایسے بادشاہ کا قرب اس حد تک حاصل ہو گیا تھا کہ اکثر خلوت و

جلوت میں آنحضرت کی قربت و مصاحبت حاصل رہتی تھی، لیکن آخر عمر میں محبت نے دشمنی (کی صورت) اس حد تک اختیار کر لی کہ بادشاہ کے اشارے سے ایک ملازم نے ۲۳ ذی الحجہ ۱۱۵۹ کو دیوان خاص کے پہلے دروازے میں قدم رکھتے ہی تیز کھار کے حملے سے قتل کر دیا اور قاتل خود بھی اسی جگہ قتل ہو گیا۔“^{۱۹}

اس صورت میں جب بادشاہ وقت نے خود انجام کو قتل کرایا تھا، دلی کے

کسی شاعر کا تاریخ وفات لکھنا یا نام لے کر شعر میں آنسو بہانا یا اس کے قتل پر آم و فداں کرنا مصلحت وقت کے خلاف تھا۔ ناجی اس دور کی ایک معروف شخصیت تھی اور وہ انجام کے متوسل بھی تھے۔ اگر وہ ایسا کرتے تو عذاب شاہی کا شکار ہو سکتے تھے۔ فرخ میر نے ایک ”سکھ“ لکھنے پر جعفر زلی کو قتل کرا دیا تھا۔ بادشاہ اس واقعے کو چھپانا چاہتا تھا اسی لیے قاتل کو بھی اسی وقت ٹھکانے لگوا دیا تھا کہ ثبوت ہی باقی نہ رہے۔ ان حالات میں ناجی کیسے مرثیہ یا قطعہ تاریخ وفات لکھتے؟

اس بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء میں ناجی زندہ تھے لیکن ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں، جیسا کہ ”نکات الشرا“ سے معلوم ہوتا ہے، وہ زندہ نہیں تھے۔ اس طرح ناجی کا انتقال ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء کے بعد اور ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء سے بہت پہلے ہوا۔ بہت پہلے اس لیے کہ اگر یہ واقعہ ۱۱۶۵ھ یا ۱۱۶۳ھ کا ہوتا تو میر یہ لکھتے کہ حال ہی کا یا چند سال پہلے کا واقعہ ہے۔ اس لیے ناجی کا سال وفات کم و بیش ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ء قیاس کیا جا سکتا ہے۔

ناجی کے بارے میں اکثر تذکرہ نویس یہ لکھتے آئے ہیں کہ وہ ہزال تھے، ہجو گو تھے۔ یہ غلط فہمی اس لیے پیدا ہوئی کہ میر نے ان کے بارے میں یہ لکھ دیا تھا کہ ”اس کا مزاج زیادہ تر ہزل کی طرف مائل تھا۔“ قائم نے یہ لکھا تھا کہ ”اس کا مزاج مزاح کی طرف بہت مائل تھا۔“ گردیزی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”اس کی طبیعت اکثر ہجو گوئی کی طرف مائل تھی۔“ ۲۲۴ میر، قائم اور گردیزی نے یہ جملے ناجی کے مزاج کے بارے میں لکھے تھے نہ کہ ان کی شاعری کے بارے میں۔ بعد کے تذکرہ نگاروں نے مزاح و ہزل کے الفاظ کو ان کی شاعری پر چسپاں کر کے یہ خصوصیت ان کی شاعری سے منسوب کر دی۔ دیوان ناجی کے نسخے میر و قائم کے زمانے میں بھی، جب ایہام گوئی کا رواج ختم ہو چکا تھا، کمیاب تھے۔ اس لیے بعد کے دور میں ناجی کی شاعری کے بارے میں سنی سنائی باتوں پر رائے قائم کر کے یہی بات عام طور پر ناجی کی شاعری کے بارے میں کہی جانے لگی۔ اگر دیوان ناجی کا مطالعہ کیا جائے تو اس بات کی تردید خود بخود ہو جاتی ہے۔ اس میں نہ ہجو ہے، نہ مزاح ہے، نہ ہزل ہے بلکہ سارا دیوان شروع سے آخر تک ایہام میں ڈوبا ہوا ہے۔ ناجی اپنی شاعری میں اسی دائرے میں رہتے ہیں۔ وہ آبرو سے بھی زیادہ ایہام گو ہیں۔ ایہام گوئی ناجی کے لیے ایمان شاعری ہے۔ یہی ان کی شاعری کا مقصد اور یہی ان کی منزل ہے۔ ناجی خود بھی اپنی شاعری کو اسی

لیے محکم اساس سمجھتے ہیں کہ اس کی بنیاد ایہام پر قائم ہے :
رغبتا ناجی کا ہے محکم اساس بات میری بانی ایہام ہے
ایک اور شعر میں کہتے ہیں :

گرچہ ایہام کا ہم کون ہے سلیقہ ناجی
بات اچھی نہ ملے خوب سخن گوئی تو ہو

اور اسی لیے وہ اپنی شاعری کو لافانی سمجھتے ہیں :

جان ہے گویا کہ ناجی کا سخن مر گیا پر نثیب ہوا فانی ہنوز

ناجی کے ہاں غزلیں کی غزلیں اسی رنگ میں رنگی ہوئی ہیں۔ ایہام کو برتنے کی اس شعوری کوشش کی وجہ سے ناجی کی شاعری جذبہ و احساس سے عاری ہو گئی اور ان کے دیوان میں بہت کم اشعار ایسے رہ گئے جو آج ہماری توجہ کو اپنی طرف مبذول کرا سکیں۔ ناجی کو زمین و آسمان کے درمیان پرشے اور ہر عمل میں ایہام اور صرف ایہام نظر آتا ہے۔ ناجی کے ہاں ایہام کی کثرت و نوعیت کو سمجھنے کے لیے یہ چند اشعار دیکھیے :

چسپاک سوار کس کی بھلی ہوئی ہے شاگرد
گچھ صرصری سا سیکھا تھا بے طرح کا کوا
قوس قزح سے چرچا کرنا تھا تجھ بھو اب کا
شاید کہ سر پھرا ہے اب پھر کر آسمان کا
قرآب کی، میر باغ پہ، جھوٹی قسم نہ کہا
سیپارہ کیوں ہے غنچا اگر تو ہنسا نہ تھا
رقیبوں سے مرے اے جان جان تجھ کوں گرچہ ہے خویشی
ولے ہرگز روا نہیں ان سگوب اوپر گرم کرنا
سوتی آکر لگا تسہا کات اوس کے
در در اوس کہوں کہے سب گوش ہوا
باری رائوب اوپر ناجی سر رکھا ہے آج
مت لگا ہاتھ اوسے تکیہ ہے اس درویش کا
محبت سب علی کی دیکھ لاجی
ہوا ہے دل مرا اب حیدر آباد
کچھ نہ سمجھا اس کا سونا ہو ہے یا سونے کا اس
مال احمق کا کحل ہٹے نے کھایا موسم موسم

ہو مریدوں میں نصیر الدین سا مکی
سوز دل کا جو کہ ہے روشن چراغ
حشر میں ہاک باز ہے ناجی
بد عمل جساتیں گے سحر کی طرف
امردی پیرے کی ہوئی ہم میں جدا مکتب میں صرف
اب تو خط نکلا، سیں گے کیوں نہ اس میں کیا ہے حرف
خط کی خبریں عبث اڑاں ہیں
باتیاریں اوس کی سب ہوائی ہیں
قطر دین کے نام میں ناجی کو نعمت دے اللہ
بختیار فضل تیرا ایک ہے کاکلی ہے یہ
شیریں لہار کا فرسان لانا بجا ہنسی تئیں
ہو کرہ کنز ما عاشق سر پر پہاڑ جب لے
ناجی دہن کو دیکھ سبخت مختصر کیا
گرچہ بہت کی زلف کا قصہ طویل ہے

ان اشعار میں لفظ تازہ کو معنی سے ربط دینے کی کوشش میں ایہام طرح
طرح سے پیدا کیا گیا ہے۔ کہیں ایہام لفظی ہے، کہیں ایہام تناسب ہے۔
کہیں املا کے فرق سے اور کہیں ذومعنی الفاظ کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا
ہے۔ کہیں ابتذال کو چھپانے کے لیے ایہام کا سہارا لیا گیا ہے۔ کہیں لفظوں
کی آوازوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے۔ شاید ہی ایہام کی نہ ممکن صورت
ایسی ہو جو ناجی کے کلام میں استعمال نہ ہوئی ہو۔ ان اشعار کو پڑھتے
ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ناجی وہی ہنرمندی دکھا رہے ہیں جو کشیدہ کاری
اور زر دوزی کے کام میں دکھائی جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ جب شاعر خود پر اس
قسم کی پابندی لگا لے اور لفظوں کو صرف ایہام کی گرفت میں لانے کی ادھیڑ
میں لگا رہے تو شاعری جذبہ و احساس سے کٹ کر پوئیکہ اور بے مزہ ہو چلے
گی۔ اس دور کے افق پر جہاں ایہام کی شفق پھول رہی تھی، ناجی ایک ایسے
پرندے کی طرح نظر آتا ہے جو ایہام کے پنجرے میں بند ہے اور اسی پنجرے کو
کائنات سمجھ کر اپنی پرواز کا تماشا دکھا رہا ہے۔ اپنی غزلوں میں ناجی
ذہین، طبع اور ظریف الطبع انسان پرنے کے بجائے ایک ایسا مستری نظر آتا ہے
جو ہمیشہ ایک ہی چیز بناتا ہے۔ لیکن شہر آشوب یا قصائد میں وہ حقیقی ناجی
سامنے آتا ہے جس کے اثرات حاتم و سودا کی شاعری پر واضح طور پر پڑے ہیں۔

”خمس“ کے یہ دو بند ۲۴ پڑھے جن میں اس دور کے حالات کی موثر تصویر
دردمندی کے ساتھ پیش کی ہے :

لڑتے ہوئے نہ برس برس اوس کو جیتے تھے
دعا کے زور سے دائی ددوں کی جیتے تھے
شرابیوں گھر کی نکالے مزے سے جیتے تھے
نگار و نقش میں ظاہر گویا کہ جیتے تھے
گلے میں ہیکلیں، بازو اوپر طلا کی لال
قضا سے بچ گیا مرنا نہیں تو ٹھانا تھا
کہ میں نشان کے ہاتھی اوپر نشانا تھا
نہ پانی پینے کو پایا وہاں، نہ کھانا تھا
ملے ہی دھات جو لشکر تمام چھانا تھا

نہ ظریف و مطبخ و دوکان، نہ غلام و بقال

اس خمس کا ناجی، ایہام گو ناجی سے مزاج و فکر میں بالکل مختلف ہے۔ دراصل
ناجی کی شاعرانہ صلاحیت کا یہی وہ امکان تھا جسے ایہام نے چاٹ لیا۔
موضوع کے اعتبار سے ناجی کی شاعری ایک پیشہ ور ”عشق باز“ کی
شاعری ہے۔ اس عشق بازی کے دو مرکز ہیں — ایک طوائف اور دوسرا لڑکا۔
طوائف کم اور لڑکا زیادہ۔ یہی لڑکا ناجی کی شاعری میں کھل کھلتا، دھومیں
مچاتا، ستم ڈھاتا، بانگین دکھاتا نظر آتا ہے۔ یہی اس کی شاعری کا محبوب اور
یہی عاشق کی آرزو ہے :

باغ ہو، مینا ہو، زر ہو اور ساق شوخ
بہتر اس سے نہیں قسم ایمان کی ناجی کو مراد
قسم کیفی کی میں لڑکا نہ، پاؤں تو اے ناجی
کہاں چبوتے برنگ ناگ جن کے جنم کھوئی ہے
اس معشوق کو رام کرنے کا پتر ہی عاشق کے نزدیک محبت کا فن ہے :

خوبصورت کے رام کرنے کا آیا پتر ہمیں
استاد ہو گئے ہیں محبت کے فن میں ہم
جو لڑکا نام سب امرد ہرستوں کے چڑھے چولکے
میں اوس کوں بیچ دے باتوں میں لگ جاتا ہوں جوں لاسا
ہنات و قند و مصری اوس کوں جو اشراف زادہ ہو
ولے ناجی لونٹے کوں میں پھسلاتا ہوں گئے سے

یہاں عاشق بھی اوباش ہے اور معشوق بھی۔ اسی ”اوباشیت“ ہے، جو ہند شاہی دور کی روح میں رچی بسی ہوئی ہے، ناجی کی شاعری اپنے نغمہ و نگار بناتی ہے۔ اس دور کے لڑکے ہے، جو ناجی کی شاعری کا محبوب ہے، آپ بھی ملنے چلیے:

مجھے وسواس آتا ہے گلے ملنے سیتی اوس کے
کہ بانکا ہے، نکھٹو ہے، ستم گر ہے، شرابی ہے
ناجی اس سب چھپے نہ کوئی چوری
ہے کھیلا چپل، بڑا چھندی
ہوئے کے وقت ناجی ایسا ترش وہ بولا
میٹھا نہ کہہ کہ جس میں ہو گئی ہے جیبہ کھٹی

ان میں کوئی ستار کا لڑکا ہے، کوئی نانہائی کا، کوئی میٹھ پسر ہے، کوئی ظفر خاں ہے، کوئی رضائی ہے۔ یہ رضائی تو وہی لڑکا ہے جس کا ذکر آبرو کی شاعری میں بھی کئی جگہ آیا ہے اور جس کا ذکر ”مرقع دہلی“ ۲۳۴ میں درگاہ قلی خاں نے تفصیل سے کیا ہے۔ ہند شاہی دور میں امرد پرستی نہ کوئی عیب تھی اور نہ اسے کوئی منفی طرز عمل سمجھا جاتا تھا۔ آبرو اور ناجی کی شاعری کے حوالے سے اس معاشرے کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ معاشرہ سچی محبت کا بھوکا اور اسی کی تلاش میں سرگرداں تھا۔ اس کی باطنی زندگی تاریکیوں میں ڈوبی ہوئی تھی۔ اس کے جذبات سرد اور اس کے حوصلے پست تھے جسے وہ ایک طرف میلے ٹھیلوں، پاؤں اور ناؤ نوش میں بھلانا چاہتا تھا اور دوسری طرف اپنی مردانگی کے اظہار کے لیے امرد پرستی کا سہارا لے رہا تھا۔ یہ مردوں کا ایسا نامرد معاشرہ تھا جو اپنا زمانہ پن چھپانے کے لیے امرد پرستی میں مبتلا تھا۔ اس کی خاندانی وحدت بکھر چکی تھی۔ ناجی کی شاعری اس معاشرے کے اسی رخ کی ترجمانی کرتی ہے۔

یہ امرد پرستی عشق مجازی سے عشق حقیقی کی طرف لے جانے والی بھی نہیں تھی بلکہ یہ خالص جنسی رجحان کی حامل تھی۔ یہ جنسی جذبہ لباس اور جاذبہ توجہ، لوازمات سے بیڑکتا ہے۔ اپنے جسم کو چھپانے کے لیے لباس کی دریافت نے نسل انسانی کو فنا ہونے سے بچایا ہے ورنہ انسانی تاریخ میں ٹنگے پھرتے ہوئے مرد عورت اپنے جھٹھے ہوئے جنسی جذبات سے مایوس ہو چکے تھے۔ لباس نے ان میں دوبارہ جنسی جذبات ابھار کر نسل انسانی کی افزائش کو نئی زندگی بخشی۔ اسی لیے آج تک عشقیہ شاعری میں لباس اور آرائش جال بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ یہی اہمیت ان اعضائے جسمانی کی ہے جو چھپ کر ظاہر

ہوتے ہیں اور ظاہر ہو کر چھپتے ہیں۔ اعضائے جسمانی کا ذکر ہر زبان کی عشقیہ شاعری میں ملے گا۔ نفسیات کی اصطلاح میں یہ اعضا ہندی (Fetishism) ہے جو جادوئی دور سے انسان کو ورثے میں ملا ہے۔ ناجی کی شاعری میں لباس اور اعضائے جسمانی بار بار نئے نئے انداز میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ع ”قیامت ہے چھمک بازوئے تعویذِ طلائی کی“ ع ”سر اوپر لال چیرا اور دہن جون غنچہ“ رنگیں۔“ کبھی قیامت قیامت ڈھاتا ہے، کبھی رخ کا ذکر آتا ہے کہ جس کی تاب یوسف مصری بھی نہیں لا سکا۔ چشمہ سیدہ دل کو عقاب کی طرح گہر لیتی ہے۔ مڑگن نشتر قیامت کا کام کرتی ہیں۔ آبرو میں ہلال نظر آتا ہے۔ صورت قبلہ مقصود ہے۔ چہرہ در یتیم کے مانند حفا ہے۔ لب مثل مسیح جاں بخش ہے۔ کمر کو دیکھ کر مانی و بہزاد اپنے گھر کی طرف پھر جاتے ہیں۔ حضور آنکھوں کو دیکھنے والے ساغر کو ہاتھ نہیں لگاتے۔ دہن کو دیکھ کر عقل گم ہے۔ چارہ ذقن میں یوسف اسیر ہو جاتا ہے۔ ناجی کی شاعری میں ویسے تو سارے اعضائے جسمانی اہمیت رکھتے ہیں لیکن کمر و دہن کا ذکر طرح طرح سے اور بار بار آتا ہے:

قیامت قامت اس کا جتنے دیکھا سو ہوا بسمل
مگر سر تا قدم کبھی سلیہائی ہے یہ لڑکا
نہیں سوزوں ہے اس کا مثل الف
دہن اس کا ہے سم کے مائند
جب دہن اور وہ کمر یاد آتی ہے ہمار کی
عقل گم ہووے ہے کیفیت ہے اس کی گوسگو
کمر کی بات ستیے ہیں یہ کچھ پائی نہیں جاتی
کہیں ہیں بال وے، پر خیال میں میرے نہیں آتی

نعر اور دہن کا تعلق براہ راست جنسی جذبات ہی سے نہیں بلکہ جنسی ارادوں سے بھی ہے۔ اس لیے ناجی کے ہاں ان دونوں اعضائے جسمانی کی پرستش کا شدید احساس ہوتا ہے۔

ناجی شاعرانہ سطح پر دو قسم کی کاوشیں اور کرتے ہیں۔ ایک کا تعلق اخلاقی مضامین سے ہے اور دوسری کا مضمون یابی سے، جو فارسی شعرائے متاخرین کا مخصوص رنگ ہے۔ اس میں صائب کا اثر بھی شامل ہے لیکن اخلاق و مثالیہ دونوں اثرات کو وہ اہم کے رنگ میں رنگ دیتے ہیں اور ان کی یہ

صورت بنتی ہے ۔ پہلے اخلاقی مضامین کی نوعیت دیکھیے :

بلند آواز سے گھڑیاں کہتا ہے کہ اے ظالم
کئی یہ بھی گھڑی تجھ عمر میں اب لگ تیں چیتا
غم نہ کھنا روزگار کا ناجسی
گر ہے پروردگار سے مستطرب
گر سلیباب کا تخت دیں دست لے
کہ سب آخر کوں چائے کا برسات
جرموں کی روسپاہی غافل کے حق میں شب ہے
بس عمر ساری اپنی کھوتا ہے وہ تو سو کر
آدمی کا دل شکستہ ہو ہے سن کر حرف سخت
دیکھ اے بدست پتھر میں نہ کر شیشے کوں چور

فارسی شعرائے متاخرین اور صائب کے اثرات سے ایہام کی نوعیت یہ ہو جاتی ہے :

جو ہنس کر ایک بوسہ دے تو اور لالچ ہے پھر جاری
کہ ہر قائم کوں عزت پشتر طامع کے تئیں ذلت
روح جلو تب کرے جب تن کوں دے پہلے گداز
ایک جز رہتی ہے فانوس اور گل ہرتی ہے شمع
بھر وحدت میں نہ رکھ پرگز قدم ایک خضر بہت
پانوں پھسلا پھر نہیں تھمنا خیال اندیش کا

ان اشعار کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ناجی کا ایہام شعر کے مضمون کو ابھرنے ، اٹھنے نہیں دیتا اسی لیے نصیحت و اخلاقی مشورہ بھی بناوٹی معلوم ہوتا ہے ۔ ایہام سائے کی طرح یہاں بھی ناجی کے ساتھ ہے اور اس کے شاعرانہ جوہروں کو کھوا رہا ہے

ناجی کے ہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ وہ ہر بات کو بیچ دے کر بیان کرتا ہے ۔ اس کی دو وجہیں ہیں ۔ ایک یہ کہ اس عمل کے بغیر ایہام کو استعمال نہیں کیا جا سکتا اور دوسرے یہ کہ فارسی شعرائے متاخرین کی دقت پسندی ، مضمون آوری اور خیال بندی کو ، جو جلال اسیر ، ناصر علی ، نبول کشمیری اور بیدل وغیرہ کے ہاں ماتی ہے ، وہ اپنا ایک انفرادی رنگ دینے کی کوشش کرتا ہے ، لیکن اس کے غلبہ نتائج ، ایہام کی وجہ سے ، مایوس کن نکلتے ہیں ۔ اگرچہ ناجی نے یہ غزلیں بڑی محنت ، کوشش اور کاوش سے کہی ہوں گی لیکن یہاں چونکہ دل کی بات بیان نہیں کی جا رہی ہے بلکہ ایہام کو ماری

کائنات میں تلاش کیا جا رہا ہے ، اس لیے اس میں جذبہ و احساس اور قہر نے کے نہ ہونے کی وجہ سے شعر بھیکے ، تغزل سے عاری اور بے اثر نظر آتے ہیں ۔ جہاں ناجی اس اثر سے ذرا سا آزاد ہوتا ہے اور ذرا سا جذبہ یا دبا دبا سا احساس شعر میں شامل ہو جاتا ہے ، جسے وہ ایہام پر قربان کرنے کے لیے ہر دم آمادہ رہتا ہے ، تو اس کا شعر اوپر اٹھنے لگتا ہے اور یہ صورت بنتی ہے :

روٹھا ہے اب وہ یار جو ہم میں جدا نہ تھا
یوں بے وفا ہوا کہ گویا آشنا نہ تھا
نمکین حسن دیکھ کر پی کا
رنگ گل کا لگا مجھے بھیکا
سب مل اس کوں کہیں مبارک باد
نام پوچھو ہیا نے ناجسی کا
جنتے دیکھو اویسے نظر بھر کر
بھر کر اس کوں نہ اپنا بوش ہوا
ہوئی ہے صبح تک مکتوا دکھاؤ گے تو کیا ہوگا
اگر ایک پیر کوں بچہ پاس آؤ گے تو کیا ہوگا
دیکھ بلبل یہ گردش افلاک
گل نے اپنا کیا گربباب چاک
لے جا ہے شہر شہر بھراوے ہے دشت دشت
کرتا ہے آدمی کوں نہایت خراب دل
مہربانی میں ہوں یا غصے میں
بیاری لگتی ہیں ہمار کی باتیں
نہ سیر باغ ، نہ ملنا ، نہ میٹھی باتیں ہیں
یہ دلت بہار کے اے یار یوں ہی جاتے ہیں
جنت کو خوبیاں سے آشنائی نہیں
وہ تو ڈوبے ہوئے ازل کے ہیں
ملنے تھیں دم بدم ، وہ زبانی کیدھر گئے
وہ بانگین ، وہ طور ، وہ بانے کیدھر گئے
کہاں میں تم کو پہنچی ہے روایت
کہ عاشق ہر ستم کرنا روا ہے

کیا فردا کا وعدہ سرو قد نے

قیامت کا جو دن ستے تھے کل ہے

چلا جب روٹھ بیدل ہو کے تب میں بول اٹھا رو کر

کہ اے ظالم برستے میں بھی کرتا ہے سفر کوئی

اور ناجی کو کون کون دے ہے جواب

در پہ تیرے اگر صدا نہ کرے

ہند کی زلف میں ناجی کا ٹکنا نہ ہوا

ہا ہ، زنجیر ہونی مجھ کو یہ حب الوطنی

پری رو ہے گل و بلبل ہے رنگ و ابرو مینا ہے

چمن میں دوڑ چل اے دل کہ یہ وقت تماشا ہے

تجھ کو کیوں کر جدا کروں اے جان

زندگانی بہت ہی پیاری ہے

ان اشعار میں ناجی نے ایہام کو اس طور پر استعمال کیا ہے کہ وہ شعری ضرورت بن گیا ہے اور لہجے میں آواز کی کھٹک بھی شامل ہو گئی ہے، لیکن یہ اشعار ایہام گو ناجی کی نمائندگی نہیں کرتے بلکہ اس امکان کو سامنے لاتے ہیں جو ناجی کے اندر موجود تھا اور جسے ایہام پرستی کے جوش میں وہ اپنے تصرف میں نہ لا سکا۔

ناجی اپنی غزلوں میں قرآن کے حوالے اکثر لاتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس نے ایہام کی تلاش میں ہر اس کتاب، نعت اور علم کو کھنگالا جس سے ایہام گوئی میں مدد مل سکتی تھی۔ اکثر غزلوں میں ایک آدھ نعتیہ شعر بھی مل جاتا ہے جس سے رسول خداؐ سے اس کی عقیدت و محبت کا پتا چلتا ہے۔ اس کے اشعار میں، ایہام کے باوجود، اس دور کے حالات کی طرف اشارے بھی ملتے ہیں، مثلاً شاہی ملازمتوں کا حال خراب تھا اور یہ خرابی ایسی تھی کہ لیان سے باہر ہے :

سب من کر یاں ہوا ہوں چرا کچھ حال نہ پوچھ نوکری کا

ایک شعر میں روشن اختر خد شاہ کا ذکر اس طرح کیا ہے :

ہے فتح اوس کی جس کے سر پر ہوا روشن اختر

دکن تلک پیساوے گر ہو مدد ستارا

ایک شعر میں مرہٹوں کی شورش کا ذکر کیا ہے اور بتایا ہے کہ بادشاہ کی حیثیت ایک مہرے سے زیادہ نہیں ہے بلکہ خطرہ یہ ہے کہ کہیں یہ مہرہ ہی

نہ پٹ جائے :

ملک دکھن بیچ دی دلی کے سب شیروں کو کشت

مرہٹا اب ہند میں پھیلا ہے اس مہرے کی خبر

بڑے بڑے ارکان سلطنت گوشہ نشین ہو گئے تھے اور بادشاہ دشمنوں کے

ہاتھ میں کٹھ پتلی بن گیا تھا :

ہے بجا ناجی جو ہوں عزت نشین ارکان ہند

دور اعدا کا تصرف متصل سب صرف خاص

اس دور میں ڈوم ڈھاریوں، قوالوں اور کلاوتوں کی بن آئی تھی۔ لال کنور کے

سگے بھائی خوش حال خان کو اکبر آباد کی صوبے داری اور پنج ہزاری منصب

عطا ہوا تھا اور اس کے چچیرے بھائی نعمت خان سدا رنگ کو (جس کی مدح

میں آبرو اور ناجی کے دواوین میں اشعار موجود ہیں) منصب عطا ہوا تھا۔ ۲۵

قلعہ بیخانہ بن گیا تھا جس پر غورتوں کی حکمرانی تھی :

جو سالہ شاہ کا ہو کر کرے ظلم اس میں مت بولو

محل کی زینت اوس کی بہت وہ پیاری کا بھائی ہے

ہوا معلوم خم خانے میں تریا راج ہے بے شک

ہر ایک سجدے میں مے پاں دختر رز کی خدائی ہے

ایک اور شعر میں اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ بساط ہند پر جتنے مہرے

اور اراکین سلطنت ہیں وہ سب بے زور ہیں اور اب وہ دن دور نہیں ہے جب

خود بادشاہ کو مات ہو جائے گی :

بساط ہند میں بے زور ہیں مہرے جتنے دیکھے

ہوئی جاتی ہے بازی مات وہ مشتاق سب شہ کے

اور دلی کی یہ صورت تھی :

جا بجا سبزہ، تماشا، باغ اور معشوق و مے

خضر نے بھی عمر بھر دیکھا نہیں دلی سا شہر

یوں تو ناجی کے کلام میں مضمون اور ولی دکنی کا ذکر بھی آیا ہے لیکن

سب سے زیادہ ذکر جس شاعر کا آیا ہے وہ آبرو ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ

تھی کہ ناجی نے آبرو کے ساتھ مل کر ایہام گوئی کی بنیاد رکھی تھی۔

دوسرے آبرو، ناجی کے لیے ایک "اثر" کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ اثر دیوان

ناجی کے ہر صفحے پر نظر آتا ہے۔ خاصی بڑی تعداد میں ناجی کی غزلیں آبرو

کی زمیٹوں میں ہیں۔ ناجی نے آبرو کے کئی مصرعے تضمین کیے ہیں۔ آبرو کی

غزلوں کے قافیوں کو اپنے انداز سے باندھ کر نئے مضامین پیدا کیے ہیں۔ کبھی اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ آبرو کے سوا کوئی بھی ناجی سے آگے نہیں بڑھ سکتا۔ ایک شعر میں آبرو کی ایک آنکھ کا جواز فلسفہ توحید سے پیش کیا ہے۔ ایک شعر میں اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ آبرو سے سخن کی پرورش ہو رہی تھی، اب آبرو نہیں رہا تو ناجی کی شاعری بھی رک گئی ہے۔ کہیں یہ بتایا ہے کہ مزے کی زبان تو دراصل آبرو کی ہے۔ غرض کہ وہ شاعر، جس کا اثر سب سے زیادہ ناجی نے قبول کیا، آبرو ہے۔ ناجی کو اپنی شاعری پر بڑا زعم تھا :

جیسے دعویٰ ہو ہم میں ہمدستی کا شعر میں ناجی

اسے کہتا ہوں بارے اس طرح کی ایک غزل کہہ لا

حاجم اور دوسرے ہم عصر شعرا نے ناجی کے جواب میں غزلیں لکھیں اور دعویٰ استادی کو آئینہ دکھایا۔

ناجی یقیناً ایک قادر الکلام اور اپنے زمانے کے رنگ کے ایک پر گو شاعر تھے۔ ان کے دیوان میں رباعیات بھی ہیں، فردیات بھی۔ قصائد بھی ہیں اور مراثی بھی۔ خمس بھی ہیں اور قطعات بھی۔ غزل کے علاوہ ان اصناف کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ناجی کو ان اصناف سے گہری مناسبت تھی۔ قصائد میں ناجی نے براہ راست فارسی اسانڈے سے استفادہ کیا ہے لیکن ان میں ہندوستانی قضا، ہندو اسطور بھی ایسے ہی ساتھ ساتھ موجود ہیں جس طرح فارسی اثرات ایہام میں نظر آتے ہیں۔ ان قصائد میں زور بیان بھی ہے، نازک خیال اور معنی آفرینی بھی۔ غزلوں کے مقابلے میں عربی فارسی الفاظ کا استعمال بھی زیادہ ہے اور ساتھ ساتھ ایہام کا استعمال بھی نہایت کم ہے۔ ناجی کے ان قصائد میں تشبیب اور گریز نہیں ہے۔ قصیدہ براہ راست مدح سے شروع ہو کر دعا پر ختم ہو جاتا ہے۔ چھ قصیدے امیر خاں ایہام کی مدح میں، ایک قصیدہ نوازش علی خاں کی مدح میں اور ایک خمس نعمت خاں سدا رنگ کی مدح میں ہے۔ ان قصائد پر فارسی قصیدہ گو انوری و خاقانی کا اثر نمایاں ہے۔ قصائد میں جس سہارت و قدرت کے ساتھ ناجی نے قافیوں کا استعمال کیا ہے وہ یقیناً قابل ذکر بات ہے۔ ایک قصیدے میں ”اور ہی“ کی ردیف کو بڑی فنی چابک دستی کے ساتھ بٹھایا ہے۔ ناجی کے یہ قصائد آئے والے دور میں سودا کے قصائد کے لیے راستہ ہموار کرتے ہیں۔

دیوان ناجی کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ناجی اور اس دور کے دوسرے

شعرا نے ایہام کو کثرت سے اور قافیہ و ردیف کو سلیقہ و ہنرمندی سے استعمال کر کے اردو شاعری کی روایت کو بہت کم وقت میں بہت آگے بڑھایا ہے۔ اگر آبرو و ناجی وغیرہ اس دور میں سنجیدگی و جگر کاری کے ساتھ یہ کام نہ کرتے تو ریختہ کا اقتدار فارسی پر اتنی جلد قائم نہ ہو سکتا۔

ناجی کے مرثیے بھی اس دور میں فنی اعتبار سے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ قدیم بیاضوں میں اس دور کے جو مرثیے ملتے ہیں وہ بگڑی شاعری کے ذیل میں آتے ہیں لیکن ناجی نے مرثیے پر بھی اپنے نقوش ثبت کیے ہیں اور یہ مراثی تاریخی اہمیت کے حامل ہیں۔ اب تک چونکہ مرثیے کی ہیئت مقرر نہیں ہوئی تھی اس لیے ناجی کے کچھ مرثیے غزل کی ہیئت میں ہیں۔ ایک مرثیے میں ناجی نے ایک خاص ہیئت وضع کی ہے۔ یہ مرثیہ بظاہر مربع کی ہیئت میں ہے لیکن شکل بدلی ہوئی ہے۔ پہلے بند میں چاروں مصرعے ہم قافیہ ہیں۔ اس کے بعد کے بندوں میں پہلے تین مصرعے ہم قافیہ ہیں لیکن چوتھا مصرع پہلے بند کے چوتھے مصرع کا ہم قافیہ ہے اور یہی صورت آگے کے ہر بند میں رکھی گئی ہے۔ اس طرح قافیہ کی مناسبت سے سارے مرثیوں کو ہیئت کے اعتبار سے ایک ربط دیا گیا ہے۔ اس ہیئت کو دیکھ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ واقعات کو بیان کرنے میں شاعر کو غزل کی ہیئت میں تنگی دامن کا احساس ہو رہا ہے اسی لیے اس نے ایک ایسی ہیئت اختیار کی جس سے ایک طرف غزل کے آہنگ کو قائم رکھا جاسکے اور ساتھ ساتھ یہ ہیئت پھیل کر مفید مطلب بھی ہو جائے۔ مرثیے کی یہ ہیئت ناجی کی ایجاد اور تاریخ مرثیہ گوئی میں ایک اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔

لسانی سطح پر ناجی کی زبان، املا اور تلفظ میں وہی خصوصیات ملتی ہیں جو آبرو کے ہاں ملتی ہیں اور جن کا مطالعہ ہم پچھلے باب میں کر چکے ہیں، البتہ چند باتیں آبرو سے الگ اور قابل توجہ ہیں :

(۱) ناجی نے ایک نئے طریقے سے ”غزال“ کی جمع ”غزائے“ بنائی ہے۔ ع :

”غزائے دیکھ اوسے گئے چو کڑی بھول“۔

(۲) ”سجانا“ مصدر سے ”سجایا“ ماضی مطلق بنایا جاتا ہے۔ ناجی نے

”سجایا“ کے بجائے ”سجا“ ماضی مطلق کے طور پر استعمال کیا ہے ع :

”کہہ، تیرا اے لال چیرا آج یہ کتنے سجا“۔ مضمون کے ہاں بھی

یہی صورت ملتی ہے، ع : ”سجن جب سے تم لال چیرا سجا“۔

(۳) علامتِ اضافت کے لیے ”ے“ کا استعمال دکن، ادب میں تو ملتا ہے

لیکن شہال میں عام طور پر زیر لگایا جاتا ہے۔ ناجی نے کئی اشعار میں علامتِ اضافت کے لیے ”ے“ استعمال کی ہے، مثلاً ع: ”کھڑا ہے یک قدم پر سروے آزاد“ یا ع: ”یہ کمں کی مصلحت ہے اے شہر حسن“۔

(۴) آبرو نے فارسی کے فعل و حرف کے استعمال کو ریختے میں معیوب قرار دیا تھا لیکن اس دور کے پگڑے شاعر یعنی مرثیہ گوئیوں کے ہاں فارسی کے فعل و حرف کا استعمال عام تھا جس کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں۔ ناجی کے ہاں بھی عام طور پر فارسی فعل و حرف کا استعمال نہیں ہے لیکن ایک آدھ جگہ فارسی حرف کا استعمال نظر آتا ہے مثلاً ع: ”چمکتی تھی وہ بجلی“ میں کناری اس کی ”در“ دامن“۔ (۵) ”کہو“ کا لفظ ادبی سطح پر پہلی بار ناجی کے ہاں استعمال ہوا ہے جو میر کے دور میں عام و مستند ہو جاتا ہے ع: ”کہو سستا ہو یا سہنگا نہیں نوقوف غلے پر“۔ مضمون کے ہاں بھی ”کہو“ کا استعمال ملتا ہے۔

(۶) ناجی نے ایک جگہ ”سجدہ“ سے ”سجدتیت“ بنایا ہے ع: ”سجدتیت کا سزا ہم تھا کہ نادانی تھی“۔ یہ وہی رجحان ہے جس سے آگے چل کر بے شمار الفاظ وضع کیے گئے ہیں۔

تاریخی اعتبار سے، آبرو کے بعد، شاکر ناجی اس دور کا اہم شاعر ہوئے۔ پونے بھی محدود شاعر ہے جس نے نہایت سنجیدگی سے شاعری میں سچی کاری کا کام اس کثرت سے کر کے، نادر شاہ کے قتل عام کے بعد بدلے ہوئے حالات میں، نئی نسل کے شعرا کو اپنے لیے نیا راستہ تلاش کرنے پر مجبور کیا۔ ناجی اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہے جس نے شاہی ہند میں اردو شاعری کو، اس ابتدائی دور میں، ایک اعتماد بخشا۔

ایہام گوئی کی بنیاد رکھنے والوں میں تیسرا شاعر شیخ شرف الدین مضمون (۱۱۳۷ھ/۱۷۲۵-۱۷۳۳ع) ہے۔ مضمون نے اپنے ایک شعر میں خود اس بات

ف۔ میر عبدالحی تاباں نے مضمون کی وفات پر قطعاً تاریخ وفات لکھا جو پانچ اشعار پر مشتمل دیوانِ تاباں (ص ۲۷۱-۲۷۲)، مطبوعہ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ع) میں موجود ہے اور جس کے آخری شعر کے دوسرے (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

کی طرف اشارہ کیا ہے :

ہوا ہے جگ میں مضمون شہرہ تیرا طرح ایہام کی جب میں نکالی
مضمون جاج مٹا کر آباد کے رہنے والے اور بابا فرید گنج شکر کی اولاد میں سے
تھے۔ ۲۶ اپنے دو شعروں میں اس نسبتِ جدی کی طرف بھی اشارہ کیا ہے :
کرہیں کیوں نہ شکر لبوں کو مرید کہ دادا ہمارا ہے بابا فرید
لب شیریں سے دے مضمون کو میٹھا کہ ہے فرزند وہ گنج شکر کا
شروع جوانی میں شاہجہاں آباد آ کر زینت المساجد میں سکونت اختیار کر لی
تھی۔ ۲۷ ساری عمر اسی مسجد میں رہے اور یہیں وفات پائی۔ مرنے کے وقت
دوست احباب جمع تھے اور قیامت کا ذکر کر رہے تھے۔ ان کی باتیں سن کر
مضمون نے یہ شعر پڑھا اور اسی کے ساتھ روح پرواز کر گئی۔ ۲۸
شور عشر سیتی واعظ نہ ڈرا مضمون کو

ہجر کے صدمے اٹھاتا ہے، قیامت کیا ہے

مضمون، سراج الدین علی خان آرزو کے شاگرد تھے اور چونکہ نزلے کے سبب ان کے سارے دانت گر گئے تھے اس لیے آرزو انہیں ”شاعر پیدائہ“ کہتے تھے۔ ۲۹ طبعاً ظریف، ہشاش بشاش اور محفل آرا تھے۔ میر نے لکھا ہے کہ مختلف اصنافِ سخن میں کوئی دو سو شعر ان کے دیوان میں ہوں گے۔ شفیق نے دیوان میں تین سو شعر بتائے ہیں۔ ۳۰ مضمون کم گو لیکن خوش فکر تھے۔ خود ایک شعر میں

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

مصرعے کے پہلے چھ لفظوں سے ۱۱۳۷ھ (۳۵-۱۷۳۳ع) برآمد ہوتے ہیں ع: ”کہ موئے ہے ہے میاں مضمون کہا“۔ قائم نے مخزن نکات میں لکھا ہے کہ ”مدت دہ سال است کہ بہ اجل طبعی درگزشت“ یہ تذکرہ ۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ع میں مکمل ہوا۔ مخزن نکات اس کا تاریخی نام ہے۔ اس حساب سے ۱۱۵۸ھ نکلتے ہیں۔ یادگار شعرا (ص ۱۸۹) میں بھی سنہ دیا ہے جو غلط ہے۔ جناب امتیاز علی عرشی کی تحقیق کے مطابق یہ تذکرہ بصورتِ ریاض ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع میں لکھا جانا شروع ہوا۔ (دبیاجہ دستور القصصات، ص ۵۹، رامپور ۱۹۴۳ع)۔ قائم نے ولی اللہ اشتیاق کا ذکر ۱۱۵۷ھ میں لکھا اور بتایا کہ سات سال ہوئے وفات پائی۔ اشتیاق کا سال وفات ۱۱۵۰ھ/۳۸-۱۷۳۷ع ہے۔ مضمون کے بارے میں لکھا کہ دس سال ہوئے وفات پائی۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ مضمون کا تذکرہ بھی قائم نے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع میں لکھا اور دس سال کی مدت بتا کر ان کے سال وفات ۱۱۵۷ھ/۳۵-۱۷۳۵ع کی نشاندہی کی۔ (ج-ج)۔

اپنی کم گوئی کی طرف اشارہ کیا ہے :

دردِ دل سے جس طرح بیمار اٹھتا ہے کراہ
اس طرح ایک شعر مضمون بھی کہیے ہے گاہ گاہ

مضمون کا دیوان قایم ہے ۔ مختلف تذکروں میں جو اشعار ملتے ہیں ان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر ایہام گو ہیں ، لیکن چونکہ کم گو تھے اور شعر صرف اس وقت کہتے جب کوئی نیا مضمون سوچتا اس لیے ان کے اشعار ، ایہام گوئی کے باوجود ، شگفتہ و دلنشین ہیں ۔ مضمون کے ہاں عام طور پر ایہام گوئی میں کوئیچ تان کر مضمون پیدا کرنے کی کوشش کا احساس نہیں ہوتا بلکہ ان کے اشعار میں اکثر صنعتِ ایہام مضمون کا حصہ بن جاتی ہے اور شعر میں صفائی و بے ساختگی پیدا ہو جاتی ہے ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

کرنے ہے دار بھی کامل کو سرتاج
ہوا منصور سے نکتہ یہ حل آج
مضمون شکر کر کہ ترا نام سن رقیب
غصے سے بھوت ہو گیا لیکن جلا تو ہے
کرتا تھا نقش روئے زیب پر ہمیں مراد
قالی اگر نہیں تو نہیں پوریا تو ہے
نظر آتا نہیں وہ ماہ رو کیوں
گزرتا ہے مجھے یہ چاند خالی
ترا مکہ ہے سرچشمہ آفتاب
نہ لاوے ترے حسن کی ماہ تاب

تاریخِ ادب کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ کسی ایک مخصوص تہذیبی فضا اور مخصوص دور میں صرف ایک ہی بڑا شاعر ہوتا ہے جو اپنے دور کی روح و تہذیب کے کسی مخصوص رخ کے سارے امکانات اپنے تصرف میں لے آتا ہے اور باقی دوسرے شعرا یا تو خود اس بڑے شاعر کے خیالات و احساسات کی ترویج کرتے ، پھیلاتے اور مقبول بناتے ہیں اور یا پھر اس بڑے شاعر کے رنگِ سخن کی پیروی کرتے ہیں ۔ اس دور کی تہذیبی روح کو آبرو نے اپنی شاعری میں سمیٹ لیا تھا ، اسی لیے اس دور کے سارے ایہام گو اس دائرۂ سخن سے باہر نہیں نکلتے ۔ وہ یا تو ویسے ہی اشعار یا پھر آبرو سے کم تر شعر کہتے رہے ہیں ۔ مضمون کا اچھے سے اچھا شعر آبرو کے اچھے شعر سے اچھا نہیں ہوتا ۔

اگر مضمون کے یہ اشعار آبرو کے کلام میں ملا دیے جائیں تو شناخت دشوار ہوگی :

بہت گل رخسار کا ہوا رنگ زرد
سجن جب سے تم لال چیرا سجا
خوبیوں کو جانتا تھا گرمی کریں گے مجھ سے
دل سرد ہو گیا ہے جب سے پڑا ہے ہالا
جس طرح سے رہے مال کے اوپر کالا
یوں رہے زلف ترے منہ کے اوپر مار کے پیچ
نہ دیتا غیر کو نزدیک آنے
اگر ہوتا وہ لڑکا دور اندیش
کہا طفلان کی خاطر رخصتہ کو
وگرنہ شعر کہتا فارسی کا
بکے ہے اس قدر واعظ شب و روز
لگا ہے بھوت گویا اس کو بڑ کا

یہاں وہی مزاج ، وہی انداز ، وہی طرز ہے جو آبرو کے ساتھ مخصوص ہے اور اس طرز میں اس دور کا کوئی شاعر اس سے آگے نہیں نکلتا ۔ یہی صورت مضمون کے ان اشعار کے ساتھ ہے جہاں وہ ایہام میں احساس و جذبہ کو شامل کرتے ہیں لیکن یہاں بھی وہ آبرو سے بہتر شعر نہیں کہہ پاتے ۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

ہم نے کیا کیا نہ ترے غم میں اے محبوب کیا
میرا ایشوب کیا ، گریہ ، یعقوب کیا
میرے پیغام کو تو اے قاصد
کہو سب سے اے جدا کر کے
چلا کشتی میں آگے میں جو وہ محبوب جاتا ہے
کیوں آنکھیں پھر آتی ہیں کبھو جی ڈوب جاتا ہے
یہ میرا اشک قاصد کی طرح اک دم نہیں تھتا
کسی بیتاب کا گویا لیے مکتوب جاتا ہے
بار کے قول کو نہیں ہے قرار
اس مٹی دل کوں بے قراری ہے
گر حرفِ حق زبان سے ہماری کبھو سنے
اصوال اپنا دیکھ کے حلاج سر دھنے

کیا سمجھ لیل نے باندھا ہے چمن میں آشیاں
ایک سو گل بے وفا اور تن پہ جور باغبان

یہ اچھے، صاف ستھرے، شگفتہ اشعار ضرور ہیں لیکن یہ شعر چونکہ اُس دور کے ایک مخصوص مزاج اور رخ کو پیش کر رہے ہیں جو آبرو کے مزاج میں حلول کر گیا ہے اس لیے یہ اشعار بھی آبرو کے دائرے سے باہر نہیں نکلتے۔ تخلیقی قوتیں اور تہذیبی عوامل اسی طرح ادب و شعر میں ظاہر ہوتے ہیں اور روایت یونہی بنتی، بگڑتی اور بدلتی ہے۔

مضمون اپنے تخلص کو اس خوبصورتی سے استعمال کرتا ہے کہ صنعت ایہام دلکش ہو جاتی ہے :

گدا ہو کر کیا مت کر، اِتی تعریف لڑکوں کی
کہ ان باتوں سنی مضمون ترا اسلوب چانا ہے
اگر پاؤں تو مضمون کو رکھوں باندھ
کروں کیا جو نہیں لگتا مرے ہات
کیا ہوا جو خط مرا بڑھتا نہیں
چالتا ہے خوب وہ مضمون کو

ایک شعر ولی دکنی سے منسوب کر کے اکثر دلیل کے طور پر پیش کیا جاتا ہے کہ ولی دکنی ہمد شاہ کے عہد میں دلی آئے تھے، لیکن یہ شعرمضمون کا ہے :

اس گدا کا دل لیا دلی نے چھین
کوئی کہے جا کر ہمد شاہ سو

مضمون کی زمین میں حاتم کی تین غزلیں ۵۱۱۳۶، ۵۱۱۳۷ اور ۵۱۱۳۸ کی کہی ہوئی 'دیوان زادہ' میں موجود ہیں۔ کم گو ہونے کے باوجود وہ بحیثیت مجوسی خوش گو شاعر تھے۔ زبان و بیان میں احتیاط اور سلیقے کا پتا چلتا ہے۔ محاورے کو خوبصورتی سے شعر میں استعمال کرتے ہیں۔ اس دور میں وہ ایہام گوئی کے ممتاز شاعر تھے اور اسی لیے اس دور کے ساتھ ان کا نام بھی تاریخ میں چلا آتا ہے :

نہیں چلا افسوں کسی کا جن اوپر
ریختہ اس کو ہوا جادہ مرا

مصطفیٰ خان یکرنگ بھی مضمون کے معاصر اور انہیں کے طرز میں شعر کہتے تھے۔ مبتلا نے لکھا ہے کہ "اگرچہ اس کا طرز کلام شرف الدین مضمون کی طرح ہے لیکن فصاحت بیان اور تازگی مضامین اس سے زیادہ ہے۔" ۳۱ حاتم نے "دیوان زادہ" کے دیباچے ۳۲ میں ان کا نام غلام مصطفیٰ لکھا ہے اور

میر ۳۳، گردیزی ۳۴، قائم ۳۵، شفیق ۳۶ نے مصطفیٰ خان لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔ خود یکرنگ نے اپنے ایک شعر میں اپنا نام مصطفیٰ خان ظاہر کیا ہے :

اس کو مت بوجھو اوروں کی طرح مصطفیٰ خان آشنا یکرنگ ہے

یکرنگ، خان جہان لودھی کے پیرو اور ہمد شاہ کے منصب دار تھے۔ ۳۷ صاحب دیوان تھے۔ قائم ۳۸ نے دیوان کے اشعار کی تعداد ۵۰۰ کے قریب بتائی ہے۔ مبتلا ۳۹ نے لکھا ہے کہ "اس کا ایک ہزار ابیات کا دیوان نظر سے گزرا۔" اور یہ بات اس لیے صحیح ہے کہ اسپرنگر ۴۰ کی نظر سے یکرنگ کے دو دیوان گزرے تھے جن کی تفصیل اس نے یہ دی ہے کہ ۸۵ صفحات کے دیوان کے ہر صفحے پر ۱۴ شعر درج ہیں۔ اس طرح اشعار کی تعداد ۱۱۰۵ ہو جاتی ہے اور مبتلا کا یہ لکھنا کہ اشعار کی تعداد ایک ہزار ہے، صحیح معلوم ہوتا ہے۔ یکرنگ کا سال وفات معلوم نہیں ہو سکا۔ آبرو نے اپنے دیوان میں یکرنگ کا ذکر کیا ہے :

آبرو یکرنگ میں تفسیر اس خط کی لکھی
صفحہ سادہ رقم ہونے میں قرآن ہو گیا
سخن یکرنگ کا سب گانشہ باندھ
کہ یہ گوہر ہے بصر آبرو کے
فائز نے بھی یکرنگ کے ایک مصرع پر گرہ لگائی ہے :

فائز کو بھایا مصرع یکرنگ اے سجن
گر تم ملو گے غیر سے دیکھو گے ہم نہیں

ایک شعر میں یکرنگ نے مرزا مظہر جانجاناں کا ذکر کیا ہے :

یکرنگ نے تلاش کیا ہے بہت سنو
مظہر سا اس جہاں میں کوئی میرزا نہیں

یکرنگ کا کلام ایہام کے رنگ میں ضرور ہے لیکن اس کے ہاں ایہام کی وہ شدید صورت نہیں ملتی جو آبرو و ناجی کے ہاں نظر آتی ہے۔ اس کے کلام میں قدیم زبان اور ہندی اثرات بھی اتنے کم ہو گئے ہیں کہ اسے مظہر اور مضمون

ف۔ آبرو کی وفات ۱۱۳۶/۱۷۳۳ء میں، مضمون کی ۱۱۳۷/۱۷۳۴ء میں، ولی اللہ اشتیاق کی ۱۱۳۸/۱۷۳۵ء میں، فائز کی صفر ۱۱۵۱/۱۷۳۸ء میں ہوئی۔ قیاساً کہا جا سکتا ہے کہ ہم عصر یکرنگ کی وفات بھی آگے بیچھے کم و بیش چار پانچ سال کے عرصے میں ہوئی ہوگی۔

کے رنگِ سخن کی درمیانی کڑی کہا جا سکتا ہے۔ اس کے ہاں وہ رنگِ سخن بھی ہے جو آبرو، ناجی اور مضمون کے ہاں ملتا ہے اور وہ رنگِ سخن بھی جو مرزا مظاہر اور ان کے زیر اثر ”ردِ عمل کی تحریک“ میں نظر آتا ہے۔ اس کے کلام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایہام کا رنگ اڑ رہا ہے اور نئی شاعری کا رنگ جم رہا ہے۔ آبرو اور ناجی کے کلام کے بعد یکرنگ کے بعض اشعار پڑھ کر ناز، دم کرنے والی ہوا کے جھونکے کا احساس ہوتا ہے۔ اس کے کلام میں سادگی بھی ہے اور جذبات و احساسات کا اظہار بھی۔ یکرنگ کا کلام اسی تبدیلی کا قیاس ہے۔ جب ہم یکرنگ کے یہ شعر پڑھتے ہیں تو ہمیں آبرو اور ناجی یاد نہیں آتے بلکہ نئی نسل کے شعرا کی طرف دھیان جاتا ہے :

عجب تو بے کسی پر اپنی کیوں ہر وقت روتا ہے
نہ کر غم اے دوائے عشق میں ایسا بھی ہوتا ہے
چاہتا ہے کہ کہے عشق کی باتیں یکرنگ
کیا کرے ہائے اے طاقتِ گفتار نہیں
کیا جانیسے وصالِ ترا ہو کسے نصیب
ہم تو ترے فراق میں اے یار مر گئے
نہ کہو یہ کہ یار جاتا ہے
میرا صبر و قرار جاتا ہے
محبت کا عجب یکرنگ ہے رنگ
کبھو عاشق، کبھو معشوق ہیں ہم
نہ تو ملنے کے اب قابل رہا ہے
نہ مجھ کو وہ دماغ اور دل رہا ہے
خیالِ چشم و آبرو کر کے تیرا
کوئی مسجد گیا، کوئی خرابات

یہاں ایک لہجہ اور احساس و جذبہ کے اظہار سے پیدا ہونے والی بے ساختگی محسوس ہوتی ہے۔ ایک ایسی بے ساختگی جو ایہام کے فوراً بعد کی شاعری کا طرہ امتیاز ہے۔ یکرنگ کے ہاں شعر ایہام کا نہیں بلکہ ایہام شعر کا تابع ہے۔ اسی لیے مضمون کی طرح یکرنگ کے ہاں بھی ایک شگفتگی کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً رنگِ ایہام کے یہ چند شعر دیکھیے :

تجھ زلف کا یہ دل ہے گرفتار بال بال
یکرنگ کا سخن میں خلاف ایک مو نہیں

مجھے مت بوجھ پیارے اپنا دشمن
کوئی دشمن بھی ہو ہے اپنی جان کا
پارسائی اور جوانی کیوں کے ہو
ایک جاگہ آگ پانی کیوں کے ہو
لگے ہے جا کے کانوں میں بتوں کے
سخن یک رنگ کا گویا گہر ہے
مجھ کو معلوم ہو بسوا گل سے
بھول جاتے ہیں اس سے دولت مند
جدائی سے تیری اے صندلی رنگ
مجھے یہ زندگی دردِ سر ہے

یہ دونوں رنگِ سخن یکرنگ کی شاعری کے مجموعی رنگ ہیں۔ یکرنگ ادھر بھی ہیں ادھر بھی۔ اسی لیے ان کے کلام میں کوئی ایسی انفرادیت نہیں ہے جو انہیں آبرو و ناجی یا آنے والے دور کے شعرا سے ممتاز کر سکے۔ عبوری دور کے شعرا کا یہی مقدر ہے اور یکرنگ اپنے سارے ایہام کے باوجود عبوری دور کے شاعر ہیں۔ یکرنگ کی زبان صاف ہے۔ محاورے کی رچاوت اس کے کلام میں مزا دیتی ہے اور خصوصیت کے ساتھ شعر کا دوسرا مصرع اپنی برجستگی و بے ساختگی کے باعث سنتے ہی زبان پر چڑھ جاتا ہے۔ وہ اشعار، جو ہم اوپر لکھ آئے ہیں، پڑھیے اور دیکھیے کہ دوسرا مصرع پہلے مصرع سے کہیں زیادہ چست ہے اور سنتے ہی ذہن میں محفوظ ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ مصرعے دیکھیے :

ع کوئی دشمن بھی ہوگا اپنی جان کا
ع سب خوبیاں ہیں تم میں ولے اک وفا نہیں
ع ہم تو ترے فراق میں اے یار مر گئے
ع نہ کر غم اے دوائے عشق میں ایسا بھی ہوتا ہے
ع کیا کرے ہائے اے طاقتِ گفتار نہیں
ع زندگی کس کو جہاں میں کہو در کار نہیں
ع سخن یکرنگ کا گویا گہر ہے
ع مجھے یہ زندگی دردِ سر ہے

یہ ایسے مصرعے ہیں جو عام و متداول جذبات کو زبانِ دے کر ہمارے احساسات و خیالات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ یکرنگ کے کلام میں اسی لیے ایک ہلکی سی خوشبو کا احساس ہوتا ہے :

نہ کر گوہر سیتی ہرگز برابر اگر معلوم ہے رتبہ سخن کا
 آبرو و ناجی کے ایک اور معاصر احسن اللہ احسن (۱۱۵۰ھ/۳۸ - ۱۲۳۷ھ) ع
 ہیں جن کا کلام اس دور کے مقبول عام رجحان کے زیر اثر سراسر ایہام میں
 ڈوبا ہوا ہے۔ وہ پند شاہی دور میں دہلی میں موجود تھے اور صاحب دیوان تھے۔
 تذکرہ گلشن سخن میں مبتلا نے حروف تہجی کے اعتبار سے احسن کے کلام
 کا انتخاب دیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا دیوان مبتلا کی نظر سے
 گزرا تھا۔ قائم کے اس جملے ”یہ آیات کہ اس کے دیوان کی ورق گردانی کے
 بعد سامنے آئے“ ۳۱ سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ احسن کا دیوان قائم کی نظر
 سے گزرا تھا۔ گردیزی نے احسن کی وفات کے بارے میں لکھا ہے کہ ”سالے چند
 زین پیش چشم از نظارۃ دنیا پوشیدہ“ ۳۲ گردیزی کا تذکرہ ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/
 ۱۲ نومبر ۱۷۵۲ء کو مکمل ہوا لیکن جناب امتیاز علی خاں عرشی کی تحقیق
 کے مطابق اس کا آغاز ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۲ء میں ہو چکا تھا۔ اگر ”سالے چند“
 سے گردیزی کی مراد ۱۱۵۶ھ سے چند سال پہلے ہے تو پھر احسن کی وفات بھی
 ۱۱۵۰ھ/۳۸ - ۱۲۳۷ء کے لگ بھگ ہوئی ہوگی۔

احسن اللہ احسن ایہام گو شاعر ہیں لیکن ان کے ایہام میں کوئی ایسی
 امتیازی خصوصیت نہیں ہے کہ ہم انہیں اس رنگ سخن میں منفرد کہہ سکیں۔
 ان کے ہاں ایہام کی اچھی مثالیں ضرور مل جاتی ہیں لیکن ان کے اشعار آبرو کی
 روایت کو آگے نہیں بڑھاتے بلکہ اس کی تکرار کرتے ہیں۔ ہر دور میں ہر بڑے
 شاعر کے ساتھ دوسرے درجے کے متعدد شعرا کا ایک گروہ ہوتا ہے جو اس دور
 کے مقبول رنگ سخن کو، جس کی نمائندگی اس دور کا بڑا شاعر کرتا ہے،
 پھیلانے، بڑھانے اور مقبول بنانے کا کام کرتے ہیں۔ احسن اللہ احسن بھی اس دور
 میں ہی کام کرتے ہیں اور چونکہ یہ کام انہوں نے بہت سے دوسرے شاعروں سے
 بہتر طور پر انجام دیا ہے اس لیے ان کا نام بھی تاریخ کے حاشیے میں محفوظ رہ گیا
 ہے۔ احسن کے رنگ کلام کو دیکھنے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے :

کھول کر بندہ قبا دل مرا غارت کیا
 یہ حصار قلب دلبر نے کھلے بندوب کیا
 چمکنا زلف مشکیں میں ہر ایک در گوشواروں کا
 گھٹا کی شب بسات اندر تماشا ہے سناروں کا
 آونا خط کا جدائی کے سبب ہر ہے دلپس
 دیکھنا اس کا نہ ہو یارب نصیبوں میں لکھا

اے میاب کٹ موٹے کمر سے ہم
 کیسی تلوار درہ سبب ہے آج
 نگہ کی تیغ کج سے کٹ گیا دل
 نین سے چاہتا ہے خسوں بیا دل
 صبا کہو اگر جاوے ہے تو اس شوخ دلبر سوں
 کہہ کر کے قول پرسوں کا گئے برسوں ہوئے برسوں
 معا اوس دہن کا یوں کھلا ہم پر تبسم سے
 کہ ان میٹھے لبان کوں یہ جگہ بوسے کی خالی ہے
 کوئی تسبیح اور زنا کے جھکڑوں میں کیا بولے
 یہ دونوں ایک ہیں آپس میں ان کے بیچ رشتہ ہے
 آگ سی میرے دل کو لگتی ہے
 جل رہا ہوں حنا کے ہاتھوں سے
 یہ مضمون خط ہے احسن اللہ
 کہ حسن ماہ رویاں عارضی ہے
 اودھر نگہ کی تیغ اور ایدھر ستار آہ
 اس کشمکش میں عمر ہماری بھی کٹ گئی

ان اشعار میں وہی خیالات، وہی مضامین اور وہی رنگ سخن ہے جو آبرو و
 ناجی کے کلام میں ملتا ہے۔ یہ سب شعرا اسی تہذیبی ماحول سے قوت حاصل
 کر رہے ہیں جس کی ترجمانی آبرو نے کی ہے۔

یہی صورت شاہ ولی اللہ اشتیاق (۱۱۵۰ھ/۳۸ - ۱۲۳۷ھ) ع کے کلام میں
 نظر آتی ہے۔ شاہ ولی اللہ اشتیاق، شاہ ولی اللہ محدث دہلوی نہیں ہیں، جیسا کہ
 ”گلشن ہند“ میں لکھا ۳۳ ہے، بلکہ حضرت مجدد الف ثانی کی اولاد میں سے ہیں۔
 آزاد بلگرامی نے انہیں فیروز شاہ گل لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ جب پند قبیہ
 دردمند ۱۱۳۹ھ/۲۲-۲۳ء میں دکن سے دلی آئے تو شاہ اشتیاق ہی نے ان کی
 تعلیم و ترقیب کی۔ ۳۵ اشتیاق ذی علم شخص تھے اور فیروز شاہ کے کوئلے نہیں
 درویشانہ زندگی بسر کرتے تھے۔ ۳۶ مرزا عبدالغنی قبول کشمیری کے شاگرد
 تھے۔ ۳۷ میر نے لکھا ہے کہ ”کبھی کبھی فکرِ ریختہ کرتے تھے“ ۳۸ ایک
 طرف فارسی گو ایہام بند قبول کشمیری کی شاگردی اور دوسری طرف پند شاہی دور
 کا تہذیبی ماحول۔ اشتیاق نے بھی ایہام گوئی کو ہی پسند کیا۔ درویش ہونے کے

باوجود اشتیاق کے ہاں بھی اسرد ، شراب اور اسی قسم کے موضوعات ملتے ہیں :
 لڑکوں کے پتھروں کی لگے کیونکہ اس کو چوٹ
 پر ایک گردباد ہے مجنوں کو دھول کوٹ
 دوڑا ہوگی غموری عبث آنکھوں کو ملتا ہے
 پیالہ اور بھی پی لے سجت یہ دور چلتا ہے
 زبان و بیان پر بھی وہی اثرات کارفرما ہیں جو آبرو اور اس دور کے دوسرے
 شعرا کے ہاں نظر آتے ہیں :

آخر تو ہونے کا قیاس قیامت کے دن ہوا
 مجھ بات سے چھڑا کے جو دامن جھٹک گئے
 اب اشتیاق کیا میں کروں راہ عشق طے
 ایک تو پڑی ہے سانچے دوڑے پاؤں تھک گئے

چمنستان شعرا اور گلشن ہند میں اشتیاق کی ایک ایک غزل درج ہے ۔ ان غزلوں
 میں بھی ایہام کا رنگ غالب ہے ۔

یہی رنگ سخن سعادت علی امرہوی کا ہے ۔ یہ وہی میر سعادت ہیں
 جنہوں نے چھ تھی میر کو ریختہ میں شعر کہنے کی ترغیب دی تھی^۹ اور جن
 کے بارے میں قائم نے لکھا ہے کہ ”ریختہ کو بہت تلاش سے کہتا ہے اور اپنے
 ہم عصروں میں امتیاز رکھتا ہے ۔“^{۵۰} چھ تھی میر نے ان کا ذکر صیغہ ماضی
 میں کیا ہے ۔ گویا ۱۲۶۵ھ/۱۸۵۲ع سے پہلے ہی وہ وفات پا چکے تھے ۔ میر حسن
 نے لکھا ہے کہ میر سعادت نے ایک مثنوی ”سبلی سجنوں“ کے نام سے لکھی
 تھی جس میں اُس زمانے کے ایک مشہور عشق کی داستان قلم بند کی تھی ۔ سعادت
 کے مناقب بھی اس زمانے میں مشہور تھے ۔ میر سعادت صاحب دیوان تھے جس
 کا پہلا شعر یہ تھا^{۵۱} :

وائے جو سر لوح ترا نام نہ ہوتا ہرگز کسی آغاز کا انجام نہ ہوتا

یہ دیوان اب نایاب ہے ۔ مختلف تذکروں میں سعادت علی امرہوی کے جو اشعار
 ملتے ہیں ان میں ایہام کا رنگ غالب ہے :

یار سے جو رقیب لڑتے ہیں
 یہ ہمارے نصیب لڑتے ہیں
 پیسے کی طرح دارو کے شیشے
 زبان حال سے کہتے ہیں ہا ہا

اہل زر کے سچ تن ہوتے ہیں ۔ رام
 صید ہوتے ہیں جس جگہ دیکھیں ہیں دام
 ہوش کھو دیتی ہیں میرا اس کی آنکھیں سے پرست
 بس کہ ہوں کم طرف دو پیالوں میں ہو جاتا ہوں مست
 کیا صید آہوئے دل ، آسواری سے میاں تم نے
 کمر کی ڈاب نہیں کھولی گویا چیتے کی ڈوری تھی
 کس سے ہو چھوئے دل مرا چوری گیا زلفوں میں رات
 ایک جو شانہ ہے سو وہ تیل میں ڈالے ہے بات

ان اشعار میں کوئی ایسی منفرد خصوصیت نہیں ہے جس پر اظہار رائے
 کیا جائے ۔ یہ وہی رنگ سخن ہے جو مختلف رنگوں میں مل کر ، کبھی ہلکا
 کبھی تیز ، اس دور کے مختلف شعرا کے ہاں ظاہر ہو رہا ہے ۔ یہی صورت پکرو
 کے ہاں ملتی ہے لیکن وہ ایک طرح سے ان سے مختلف بھی ہے ۔

عبدالوہاب پکرو (وفات قبل ۱۲۶۵ھ/۱۸۵۰ع) کا ذکر معاصر
 تذکرہ نگاروں نے ضرور کیا ہے لیکن ان کے بارے میں کسی قسم کی معلومات
 فراہم نہیں کیں ۔ میر نے بھی ان کے حالات سے لاعلمی کا اظہار کر کے صرف
 اتنا لکھا ہے کہ دو تین بار مجالس ریختہ میں دیکھا تھا ۔ پکرو کے بارے میں
 معلومات کا ذریعہ ہمارے پاس ان کے دیوان^{۵۲} کا وہ واحد معلوم نسخہ ہے
 جو برٹش میوزیم میں ”دیوان مبتلا“ کے ساتھ بندھا ہوا ہے ۔ اس کے مطالعے سے
 معلوم ہوتا ہے کہ وہ دہلی میں رہتے تھے لیکن ان کا اصل وطن سنام تھا :

کرو گے بے وفائی جان جو تم اس طرح سیتی
 تو پکرو چھوڑ دہلی راہ تب سنام کون لے گا

ایک اور شعر میں بطور ایہام اپنے وطن کی طرف اشارہ کیا ہے :
 جی ہو وصل ہانسی سے حصار پرہن (ہو) تم
 تیرا پکرو سنامی ہے ، نیم ہرگز سمانے کا

ہانسی ، حصار ، سنام ، سمانہ یہ سب دہلی کے قریب اور ہندوستانی پنجاب و ہریانہ
 کے علاقوں میں واقع ہیں ۔ پکرو ، آبرو کے شاگرد تھے اور پکرو تخلص بھی آبرو
 ہی کا دیا ہوا تھا ، جس کا اظہار پکرو نے اپنے غنم کے اس بند میں کیا ہے :
 مدت میں فکر ریختہ میں دل مرا رہا
 اب تک مجھے تخلص نادر ملا نہ تھا

استاد آبرو نیز تخلص مرا کہا
 پکرو ہوا ہے تب میں مرے رنگ کون جلا
 اس مہر کون اولہا کی تفضل کہا کرو
 آبرو نے بھی پکرو کے ایک مصرع پر گرہ لگائی ہے :
 دعا کرتا ہوں سن کر آبرو پکرو کا یہ مصرع
 ”ترے پیوستہ آبرو کیوں نہ ہوویں مسجد جامع“
 یہ غزل دیوان پکرو میں موجود ہے ۔ اسپرنگر نے بھی ایک ”دیوان پکرو“ ۵۴
 کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ اس دیوان کا پہلا شعر یہ ہے :
 مجھ جان و دل کو لذتِ داغِ چگر دیا
 ہر سو میرا زبان ہے شکرِ خدا کیا
 لیکن یہ شعر موجودہ دیوان میں نہیں ہے ۔ اسی طرح تذکروں میں پکرو کے کچھ
 اشعار ایسے ملتے ہیں جو دیوان میں نہیں ہیں ۔ مثلاً :
 ہے دل پہ میرے داغِ ترے ہجر کے کئی
 گنتے میں جن کے عمر مری سب گزر گئی
 گھر زلیخا کا جا کیا روشن
 اٹھ گیا نورِ دیدہ یعقوب
 اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یا تو یہ وہ اشعار تھے جو پکرو نے اپنا دیوان
 مرتب کرتے وقت قلم زد کر دیے یا پھر یہ اشعار اس دیوان میں موجود تھے
 جو ضائع ہو گیا تھا ۔ خوب چند ذکا نے لکھا ہے کہ ”کئی مرتبہ اپنی منتخب
 غزلیات کو جمع کیا (اور) ایک مختصر دیوان مرتب کیا مگر ضائع ہو گیا ۔ جب
 اس نے دیکھا کہ تدبیرِ تقدیر کے موافق نہیں ہے تو اس نے شاعری ترک کر دی ۔ ۵۵
 دیوان پکرو میں آبرو کا ذکر کئی اشعار میں آیا ہے :

سن آبرو کا مصرع پکرو ہوا ہے ٹکڑے
 اک بار پھر کے گمہ لے اپنی زبان سے کیا خوب
 پکرو بھی آبرو کے سخن سن ہوا خراب
 اس عاشق کے ایچ ہزاروں کے گھر گئے
 پکرو سن آبرو کے سخن روتا ہے زار
 وہ عاشق کے ہائے زبانی کدھر گئے
 نہیں کہتے وہ ہرگز اور کی بات
 جو کوئی طالب ہیں پکرو آبرو کے

ہے فیض آبرو میں میری نظر بلند اب
 کیونکہ نہ ہووے پکرو مجھ فکر کون رسائی
 دیوان پکرو کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس نے اپنی تخلیقی قوت
 کے اظہار کے لیے دو اثرات قبول کیے ۔ ایک اپنے استاد آبرو کا اثر ، جس نے
 اس دور کے عام رواج کے مطابق اسے ایہام گوئی کی طرف راغب کیا اور دوسرا
 ولی دکنی کا اثر جس سے اس نے اپنے زبان و بیان کا رنگ حاصل کیا ۔ پکرو
 کا کلام سراسر ایہام ہے لیکن یہ ایہام بیشتر ولی کے زبان و بیان میں ہے ۔ پکرو
 نے متعدد غزلیں ولی کی زمین میں اسی رنگ اور اسی طرز میں کہی ہیں ۔ یہ
 زبان و بیان اسے اتنے پسند تھے کہ پکرو اسے الفاظ بھی ، جو دکنی اردو کے
 ساتھ مخصوص ہیں ، اپنی غزلوں میں استعمال کر لیتا ہے ۔ مثلاً لفظ ”لکو“ بھی
 پکرو نے استعمال کیا ہے :

کیوں صحبتِ بدان میں لکو روئے بیٹھ کر
 بدلے ہے طور غم سنی پکرو کا جی گھٹا
 مجھ کون واعظ لکو نصیحت کر
 بار جس سے ملے بتا دو فن

لفظ ”لکو“ شال میں سوائے عبید اللہ خان مبتلا کے ، جس نے زمین ولی کی پیروی
 میں اسے ردیف کے طور پر استعمال کیا ہے ، کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر
 نہیں آتا ۔

پکرو کے ہاں ایہام کا وہی رنگ اور انداز ہے جو اس دور کے دوسرے
 شعرا کے ہاں نظر آتا ہے ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

رقیباب آگ میں جل کر ہوئے راکھ
 جیہی ٹک گرم ہو عاشق نیل گھورا
 مست انکھیاں کا دیکھ دہالا
 دل مرا ہو گیا ہے متوالا
 ہر میں پکرو کے کیوں نہ آیا ہائے
 دے گیا مجھ کو سرو قد بالا
 نہیں ہے ریشہ کی ہجر کا بار
 سچہ مت شعراں کوں ہارسی کا
 گنا ہوں وصف دندان و مہی کے
 ہزا لیتا ہوں اب تل چاولی کا

کہا اے سیم ہر تیرے سوا کوئی یاد آتا ہے
 بھارے شوق سینی دل ہے مالا مال عاشق کا
 گل بدن ہائے ہم سیر کیوں روسا
 ہم ترا لڑکے نہیں لیا بسوسا
 جھلکار مجھ دست کی دیکھی ہے جب میں لالا
 گستا ہے رشک سیتی لولو ہوا ہے لالا
 جہاں جاتا ہے صاحب حسن رکھتے ہیں عزیز اس کون
 نہیں محتاج یوسف مصر میں مارب باپ بھائی کا
 دیکھ زہرہ جیب کا چادر زنج
 گر پڑے شیخ اگرچہ ہو پاروت
 کیوں ترازو نہ تیرے مڑکے ہو
 دل ہمارا چلا تھا عشق کی ہاٹ
 آتش عشق میں رہا تھا دھنس
 دل مرا ہے صدمہ سمندر آج
 کیوں نہ ہوں مار آہاں سے خوب
 دلربا کا ہے نام عالم چند
 لیا ہے گہرے تیرے خال و خط نے لعل شیریں کون
 لگا قندھار کوں آکر مگر یہ ہند کا لشکر
 چشم میری ستیں چلی ندیاں
 جب سے بیٹھا ہوں تجھ سے اے سرور
 ماہ رو آملو شتایی میں
 ہجر میں تن میں رہا نہیں ماس
 سرو قد تجھ نگاہ کی لوکیں
 سال و ماہ دل میں رہے ہیں سال
 دیکھ تجھ سر میں جاسمہ سمل
 خوش قدردان ہاتھ کو گئے ہیں مل
 ست سبک جان شمع بکرو کے
 ہر یک مصراع سرو سوزوں ہے
 پہنچ جائے ہے سرعت میں جہاں تہاں
 غزل میری ہے اے بکرو غزالی

یکرو کے رنگ ایہام پر آبرو کے طرز ایہام کا اثر بہت واضح ہے۔ یہی صورت
 یکرو کے ہاں وصف حسن و ذکر محبوب کے اشعار میں ملتی ہے۔ یہ موضوع
 سخن بھی اس دور کا عام موضوع تھا جو ہمیں ولی، آبرو، ناجی، اشرف، فائز،
 مبتلا سبھی کے ہاں ملتا ہے۔ ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ دیوان یکرو میں
 چھوٹی بحر کی غزلیں عام طور پر نسبتاً اچھی ہیں۔ وہ فنی لحاظ سے اپنی شاعری
 کو صنائع بدائع سے بھی سوارتا ہے۔ دوسرے نافیوں مثلاً بسیار یار، غم خوار
 خوار، اظہار یار، لاجار چار وغیرہ کا استعمال کرتا ہے یا نار تر، یار یار، خار خار،
 مار سر جیسے قافیے استعمال کرتا ہے۔ غزلوں میں نعت کے اشعار بھی ملتے ہیں
 اور ان میں بھی صنعت ایہام کو استعمال کیا ہے:

چنگ کے خویر سارے تری انکھیاں کے مارے ہیں
 کہ تم تو اک اشارے سے کرو ہو ماء کے تئیں شق
 مچھی بینمیزاب پوشیدہ دلوں کے بیچ آتے ہیں
 تمہی ہو شاہ ان کے اور اے سب مل تری بندق

اس دور کی شاعری میں جذبہ و احساس ایہام کوئی کی وجہ سے دب گئے تھے
 اسی لیے اس دور کی شاعری دستکاری کا نمونہ تو بن گئی لیکن شاعری نہیں رہی۔
 یہی صورت عام طور پر یکرو کے ہاں ملتی ہے۔ لیکن جہاں ایہام جزو شعر بن
 جاتا ہے یا ایہام کا اثر ایک حد تک دب جاتا ہے وہاں جذبے کے ابھرنے سے
 شعر کی رنگت نکھر جاتی ہے اور شعر کا یہ رنگ ہو جاتا ہے:

جب کہ چہرا ہے تیں لباس زریں
 اک قد آدم ہوئی ہے آگ باسند
 حیف اس گل میں وفاداری کی رنگ و بو نہیں
 خوبصورت ہے ولیکن خوشنا، خوش خوش نہیں
 اگر وہ گل بدن دریا پہ نہانے لے حجاب آوے
 تعجب نہیں کہ سب پانی سیتی ہوئے گلاب آوے
 قد دلبراب کوں دیکھ خم ہووے
 نیشکر کس قدر سیلا ہے
 باد سب آوتا ہے عطر آمیز
 کس نے کاکل کا بیج کھولا ہے
 جب تلک شمع رو ہے محفل میں
 سیری انکھیاں میں اچالا ہے

سب سے کاکلی کی تشنگی نہ بچھے

جی کی یہ ناگنی پیاسی ہے

یکرو روایت ایہام اور طرز ولی کی پیروی کا شاعر ہے۔ اس کا اپنا کوئی انفرادی رنگ نہیں ہے۔ اس کے ہاں زبان و بیان بھی آگے نہیں بڑھتے۔ اس کا ذخیرہ الفاظ بھی وہی ہے جو ولی یا آبرو کے ہاں ملتا ہے۔ یکرو ان شاعروں میں سے ہے جو اپنے دور کے بڑے شاعروں کی پیروی کر کے، روایت کی تکرار سے، اسے اس حد تک نامقبول بنا دیتے ہیں کہ نئی نسل کے شعرا اس سے اکتا کر اپنے لیے نیا راستہ تلاش کرتے ہیں لک جاتے ہیں۔ یکرو نے، میر سجاد کی طرح، ایہام گوئی میں رد عمل کی تحریک کے رنگ و اثر کو بھی شامل نہیں کیا اسی لیے وہ اپنے دور میں قابل ذکر شاعر ہونے ہوئے بھی بقول میر ”ہیچمدانِ فنِ ریختہ“ بن کر رہ گئے، اسی لیے آج یکرو ہمیں ایک تھکا ہوا شاعر نظر آتا ہے۔

یکرو نے مثنیٰ ترجیع بند بھی لکھے ہیں، ترکیب بند جنس میں چند مرثیے بھی کہے ہیں۔ ولی کی غزل کے علاوہ اپنی غزلوں کا خمسہ بھی کیا ہے لیکن یہاں بھی وہی انداز اور وہی رنگ ہے جو ہمیں اس کی غزلوں میں نظر آتا ہے۔ یکرو کے برخلاف میر سجاد کے ہاں ایہام کی یہ صورت نہیں ہے۔

میر محمد سجاد (م درمیان ۱۲۱۳ و ۱۲۲۱/۱۷۹۹ء تا ۱۸۰۶ء) ایہام گو شعرا میں اس لیے ایک ممتاز حیثیت رکھتے ہیں کہ ایہام کے عدم رواج کے بعد انہوں نے ”رد عمل کی تحریک“ کے زیر اثر تازہ گوئی کے اثرات کو ایہام میں جذب کر کے ایک ایسی تازگی دی کہ سجاد کی شاعری میر و سودا کے دور میں بھی قابل توجہ بن گئی۔ میر محمد سجاد میر محمد اعظم کے بیٹے اور محمد اکرم خاں کے پوتے تھے۔ یہ وہ محمد اکرم خاں ہیں جو بادشاہ وقت کے منشی کی حیثیت سے میر منشی جیحی خاں کے ساتھ کام کرتے تھے۔ اکبر آباد سجاد کا وطن تھا لیکن ان کی تعلیم و تربیت دہلی میں ہوئی۔ علم طب، طبقات، انشا پردازی اور خوش نویسی میں مہارت اور شعر فہمی میں بلند درجہ رکھتے تھے۔ ۵۶ میر حسن نے ان کے بارے میں یہ بھی لکھا ہے کہ ”جن امور میں دخل دیا، کمال پر پہنچا دیا۔“ ۵۷ دہلی میں ان کے گھر پر غفل مشاعرہ ہوتا تھی جس میں محمد تقی میر بھی شریک ہوتے تھے۔ ۵۸ میر نے لکھا ہے کہ ”اس کا کلام استادی کے درجے پر پہنچا ہوا ہے۔“ ۵۹ قائم چاند پوری نے لکھا ہے کہ ”میر سجاد ایک مستند جوان ہے۔“ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے ان کا ذکر بھی دوسرے ایہام گوہوں، آبرو، ناجی اور اشتیاق وغیرہ کے ساتھ اپنے تذکرے کے آغاز کے

وقت ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۳ء میں ہی لکھا تھا۔ خواجہ احسن الدین خان بیان (م ۱۲۱۳ھ/۱۷۹۸ء) نے اپنی مثنوی ”ردالایراد سخن بہ میر سجاد“ میں جہاں میر سجاد کی بزرگی کا ذکر کیا ہے وہاں انہیں ”قبلہ شعرا“ اور ”شہر استاد“ کے الفاظ سے بھی موسوم کیا ہے:

کیسا کروں ات کی بزرگی کا یسار

شکر احسان سے مجھے فرصت کہاں

میں سنا ہے یوں کہا سجاد نے

قبلہ شعرا و شہر استاد نے

اپنی غزل کے ایک شعر میں بھی سجاد کی شاعری کا اعتراف کیا ہے:

کیا اس زمیں میں زور طبیعت کروں یار

مضمون اسی کا لے گیا سجاد لوٹ کر ۶۱

اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سجاد، ایہام گوئی کے باوجود، علم و فن میں مہارت اور اپنی خوش فکری کی وجہ سے استاد شہر سمجھے جاتے تھے۔ کم و بیش سارے تذکرہ نویسوں نے لکھا ہے کہ وہ آبرو (م ۱۱۳۶ھ/۱۷۲۲ء) کے شاگرد تھے۔ صرف ”سیرت افزا“ میں سجاد کے کسی دوست میر مہدی کے حوالے سے لکھا ہے کہ وہ میان مضمون (م ۱۱۳۷ھ/۱۷۲۳ء) سے اصلاح سخن لیتے تھے۔ ۶۲ ممکن ہے آبرو کی وفات کے بعد وہ میان مضمون سے مشورہ سخن کرنے لگے ہوں۔ طبقات الشعرا (۱۱۸۹ھ/۱۷۷۵ء)، تذکرہ شورش (۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ء) اور گلزار ابراہیم (۱۱۹۸ھ/۱۷۸۳ء) میں سجاد کا ذکر صیغہ حال میں کیا گیا ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرے میں جب سجاد کا حال لکھا وہ اس وقت اکبر آباد میں تھے جیسا کہ ان الفاظ سے معلوم ہوتا ہے: ”اکبر آباد کی ایرانی بستی میں مقیم ہیں۔“ ۶۳ میر حسن کا تذکرہ ۱۱۸۳ھ اور ۱۱۹۲ھ (۱۷۷۰ء - ۱۷۷۸ء) کے درمیان لکھا گیا۔ شاہ کمال نے اپنے تذکرے ”جمع الانتخاب“ میں لکھا ہے کہ ”فی الحال فقیر ان کو لکھنؤ میں چھوڑ کر آیا ہے۔“ خدائے پاک سلامت رکھے۔“ ۶۴ اور یہ بھی لکھا ہے کہ ”میر سجاد ہرائے ایہام گویوں میں ہے اور بہت عمر رسیدہ اور حکمت میں بھی کمال مہارت رکھتا ہے۔“ ۶۵ جمع الانتخاب کا آغاز ۱۱۹۹ھ/۸۵ - ۱۷۸۳ء کے بعد ہوا اور ۱۲۱۸ھ/۲ - ۱۸۰۱ء میں مکمل ہوا۔ ۶۶ شاہ کمال نے لکھنؤ امین الدولہ کی وفات (۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ء) کے ڈیڑھ دو سال بعد چھوڑا۔ ۶۷ گویا شاہ کمال جب ۱۲۱۳ھ/۱۸۰۰ - ۱۷۹۹ء میں لکھنؤ سے چلے اس وقت میر محمد سجاد ”بہت

عمر رسیدہ“ تھے اور وہاں موجود تھے - مجموعہ: غز (۱۲۲۱ھ/۷-۱۸۰۶ع) اور ریاض الفصحاء (۱۲۳۶ھ/۲۱-۱۸۲۰ع) میں سجاد کا ذکر صیغہ ماضی میں کیا گیا ہے - اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ سجاد نے طویل عمر پا کر ۱۲۱۳ھ اور ۱۲۲۱ھ (۱۷۹۹ اور ۱۸۰۶ع) کے درمیان وفات پائی -

انڈیا آفس لائبریری میں سجاد کا ایک مختصر دیوان ف، جس سے ہم نے استفادہ کیا ہے، موجود ہے - یہ دیوان ۳۹ اوراق پر مشتمل ہے اور اشعار کی تعداد تقریباً ۱۶۵ ہے - قائم نے دیوان سجاد کے اشعار کی تعداد قریب سات سو بتائی ہے - ۶۸ اس کے معنی یہ ہیں کہ انڈیا آفس کے ”دیوان سجاد“ میں بعد کا کلام بھی شامل ہے - سجاد چونکہ طبعاً کمال پسند تھے اور شعر کو بنا سنوار کر پوری احتیاط کے ساتھ کہتے تھے اس لیے طویل عمر پانے کے باوجود انھوں نے بہت کم کہا ہے - کمال پسندی کی طرف خود بھی اپنے ایک شعر میں اشارہ کیا ہے :

لکنا ہے خوب کان میں سجاد پر ایک کے

موتی کی طرح شعر جو کوئی جاوتا ہے ڈھل

ان کے دیوان میں زیادہ تر دو، تین یا چار اشعار کی غزلیں ہیں - ایک ایک شعر (فردیات) کی تعداد بھی خاصی ہے جنہیں حروف تہجی کے اعتبار سے دیوان میں شامل کیا گیا ہے - ایسی غزلیں، جن میں پانچ سات شعر ہوں، بہت کم ہیں - ایک غزل میں جب چھ شعر ہو گئے تو ساتویں شعر میں اپنے طول کلام کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا :

سجاد یہ نہ تیرا طول کلام ہرگز کاغذ گیا ٹپڑ سب بس ہوئی روشنائی

سجاد کی شاعری کا بنیادی وصف ایہام ہے - میر حسن ۶۹ کو ان کے ایہام میں درد مندی کی چاشنی اور میر ۷۰ کو ان کے اشعار میں تہ داری نظر آتی -

نہ اسپرنگر نے شاہانِ اودھ کے کتب خانوں کی وضاحتی فہرست میں ایک ”دیوان سجاد“ کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ دیوان نواز علی سجاد کا نہیں ہے جو اس وقت زندہ ہیں اور لکھنؤ میں رہتے ہیں بلکہ یہ دوسرے سجاد ہیں - ۴۴۲ صفحات کے اس دیوان میں غزلیات اور کچھ قطعات کے علاوہ آصف الدولہ کی مدح میں قصائد بھی شامل ہیں - اس دیوان کا پہلا شعر یہ ہے :

مطلع دیوان کروں ہوں ابتدا پہلے بسم اللہ ہے نام خدا

یہ مطلع انڈیا آفس کے دیوان میں نہیں ہے - معلوم ہوتا ہے کہ یہ کوئی تیسرے

سجاد ہیں - (کیلاک : اسپرنگر، ص ۶۳۶، کلکتہ ۱۸۵۳ع) - ج - ج

گردیزی ۷۱ اور شفیق ۷۲ کو ان کے اشعار آبرو سے بہتر معلوم ہوئے - قائم ۷۳ کو ان کے ہاں الفاظ رنگین سے معنی کو اوج سر بلندی تک پہنچانے کی صفت دکھائی دی اور ان کے ایہام کے بارے میں یہ قطعہ لکھا :

شعر گر چشم وصف میں وہ کہے رہے معنی میں اس کے یوں ایہام

کز تو باور کہ جس طرح دو مغز ہوسیں توام بیانت یک ادا

دیوان سجاد کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ سجاد نے ایہام میں لطف و رنگینی پیدا کی ہے اور لفظ تازہ سے معنی پیدا کرنے کے باوجود احساس و جذبہ کو بھی شعر میں شامل کیا ہے، اسی لیے ان کے اشعار میں درد مندی اور جذبہ عشق کے سوز کا احساس ہوتا ہے - استاد آبرو کی شاعری کا ایک حصہ بھی اسی رنگ کا حامل ہے - شاگرد سجاد کے ہاں، اس دور کے مذاق شعر میں تبدیلی کی وجہ سے، یہ رنگ ذرا تیز ہو گیا ہے - جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں کہ نادر شاہ کے حملے اور قتل عام کے بعد سے معاشرے کے رویوں میں تبدیلیاں آتی شروع ہو گئی تھیں اور اسی کے ساتھ ایہام گوئی کا زور بھی ٹوٹنے لگا تھا - سارا معاشرہ لہولہاں تھا اور اب اسے حقیقت کے دو رخوں کے بجائے صرف ایک ہی رخ نظر آنے لگا تھا - میرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر شاعری کی نئی تحریک کا سورج طلوع ہو رہا تھا اور ”سخن بے تلاش“ ایہام گوئی کی جگہ لے رہا تھا - شاہ حاتم، جو آبرو، نلیبی اور مضمون کے زمانے سے شاعری کر رہے تھے، اپنے رنگ سخن کو بدل کر نئے رنگ میں شعر کہنے لگے تھے - سجاد کی شاعری بھی، بدلے ہوئے حالات میں، اس نئے رنگ سخن سے متاثر ہوئی اور ایہام میں درد مندی کی چاشنی کی وجہ سے اس زمانے میں بھی پسندیدگی کی نظر سے دیکھی جانے لگی - سجاد نئے دور میں قدیم دور کے ایک ایسے نمائندہ تھے جو اپنے بدلے ہوئے ایہام کی وجہ سے اس دور میں بھی قابل قبول ہو گئے تھے - اسی تخلیقی عمل سے ان کی شاعرانہ انفرادیت پیدا ہوتی ہے - ذو معنی الفاظ کی تلاش سے نئے مضامین پیدا کرنا کوئی آسان کام نہیں تھا اسی لیے ایہام گویوں نے ”شعر ایہام میں ابتذال و غیر ابتذال کے حدود مٹا دیے تھے - سجاد نے اپنی شاعری میں ان حدود کو دوبارہ قائم کیا اور لفظوں کو شعر میں پوری احتیاط کے ساتھ استعمال کیا - اس عمل سے ان کی شاعری میں حسن و اثر پیدا ہو گیا اور رنگینی بڑھ گئی - یہی وہ رنگ ایہام ہے جس کے سجاد نمائندہ ہیں :

سجاد سب تلاش کریں اس زمیں میں

کہہ کتب کے ہے کوئی اس ایہام کا تلاش

سجاد کے اس مخصوص رنگِ ایہام کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے :

جتنے چمن کے بیج ہٹھائے ہیں نونہال
تعظیم تیری کرتے ہیں سب اٹھ کے سرو قد
نہیں ہم سے ہوتا ہم آغوش بھی
محبت کی رکھتا ہے ہوسور کسار
قبضے مرے میں ہرگز آئی نہ ہانہ تیری
بازو پکڑ کے میں نے لاچار ہاتھ گھینچا
کیا ہوں قاصدِ دل کو روانہ اس کی طرف
مرا بھی نام لکھو عاشقوں کے ناموں میں
ہمیشہ کم نما رکھ کر یہ اپنا چاند سا مکھڑا
سہیون لٹک ہیں غمرا ہی بتلاتے ہیں ملنے سے
زاہد کی گول پکڑی لڑکوں کے بیچ دے ہے
بارو پڑے ہیں دیکھو ایسے یہ شعر شملے

یہ ایہام کا وہ رنگ ہے جس میں تلاش معنی کو ، مستحیدگی کے ساتھ اور ابتذال سے بچ کر ایک صورت دی گئی ہے ۔ دوسری صورت وہ ہے جہاں ، رد عمل کی تحریک کے زیر اثر ، وہ جذبہ و احساس کو ایہام میں اس طور پر شامل کر دیتے ہیں کہ ایہام کا رنگ کھل اٹھتا ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے اور ان کا مقابلہ اوپر دیے ہوئے اشعار سے کیجیے ، ایہام کی ان دونوں صورتوں کا فرق واضح ہو جائے گا :

ہم تو دیوانے ہیں جو زلف میں ہوتے ہیں اسیر
ورنہ زنجیر کا عالم میں نہیں ہے توڑا
بھرتے ہو دیوب چھوٹے چھوٹے ہم سے
تم کسوائے شوخ ہم نے دیکھ لیا
بسکد دیکھسی ہے سنگ دل کی راہ
دیدہ انتظار گئی ہے پتھرا
جل بجوا شمع یہ ہرچند تو کیا ہوتا ہے
عشق کی آگ میں پروانے کے پر جلتے ہیں
کیا کریں پاؤں بھی کہ جنگا، میں
کچھ نہیں آہستوں سے چل سکتا

یہاں ایہام میں جذبہ و احساس کا ہلکا سا خمیر شامل ہو گیا ہے ۔ یہ رنگ

سجاد کی شاعری میں وقت کے ساتھ ساتھ گہرا ہوتا جاتا ہے ۔ کوش اور غور و فکر کے علاوہ صحتِ زبان اور فنی احتیاط بھی بڑھتی جاتی ہے اور وہ رنگِ شاعری پیدا ہوتا ہے جو سجاد کا مخصوص رنگ ہے جس میں عشقیہ جذبات اور زندگی کے دوسرے تجربے بھی شامل شاعری ہو گئے ہیں ۔ اس امتزاج سے سجاد کے ہاں جو صورت بنتی ہے وہ یہ ہے :

عشق میں جائے گا کہیں سارا
بے طرح دل ہوا ہے آوارا
بھول ہے دل میں خار سا گڑتا
غصہ لب بات بات میں اڑتا
ہزاروں فصل گل گلشن میں آئیں اور گئیں لیکن
جنوں کا سلسلہ میرا کہیں انجم لیں پاٹا
آشفہ دلی زلف پریشاں سے کہوں گا
جا درد کے تئیں درد کے درماں سے کہوں گا
بتوں کی بھی یہ یاد دو روز ہے
ہمیشہ رہے نامِ اللہ کا
میں کیا اس اپنے دل کی گدازی کروں بیاں
پتھر کی سل پہ جاوے ہے پگھلا وہ بوم سا

غم کیا بوجھار کرتا ہے چوڑی ساون کی دیکھ
بوندیاں پڑتی ہیں جنوں جوں جانت اور بھیگے ہے رات

اس فصل گل میں جوش جنوں کا ہوا ہے قہر
جنگل میں آ بھرا ہے نکل کر تمام شہر
ایک تو خار دشت ہالوں میں
دوسرے رات ہجر کی سر پسر
آنے کا خواب میں بھی نہیں وہ کبھی مگر
سجاد تو گیا ہے عبث کس خیال میں
سڑے کے جس طرح خنجر لگے ہیں
زہادہ چاہیے کم تر لگے ہیں
میں جو اس کی گلی میں جاتا ہوں
دل کو کچھ گم ہوا سا ہاتھ ہوں

دل مرا کیونکہ ہائے خوب نہ ہو
یوں بہار آئے اور جنوں نہ ہو
تیرے کہنے سے کون باہر جائے
جانب گر تو ہی گھر کے اندر ہو
رات اور زلف کا وہ افسانہ
قصہ کوتاہ بڑی کہانی ہے
نہیں تو جو ستا ہے میرا سخن
یہ کہنے کو اک بات رہ جائے گی

سجاد کے اس دے دے سے مختلف لہجے کو اُس وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب ان اشعار کو دوسرے ایہام گویوں کے ساتھ پڑھا جائے۔ یہ لہجہ نہ صرف ایہام گویوں سے بھی ذرا سا مختلف ہے بلکہ مظہر، میر اور درد کے لہجوں سے بھی مختلف ہے۔

سجاد کی شاعری کا بنیادی جذبہ عشق ہے۔ ان کے کلام میں دردمندی کی چاشنی اسی جذبے سے پیدا ہوئی ہے۔ یہ عشق ایک زندہ انسان کا عشق ہے جس کی جڑیں انسانی زندگی کے رشتوں میں پیوست ہیں۔ وہ رشتے جن سے حسن کی تاثیر اور چیزوں کو دیکھنے کے انداز بدل جاتے ہیں لیکن یہ رشتے پورے طور پر سجاد کی گرفت میں نہیں آتے۔ وہ اسے محسوس کرنا چاہتے ہیں، لفظوں کی گرفت میں لانا چاہتے ہیں مگر وہ ان کے ہاتھ سے پھسل جاتے ہیں، اسی لیے وہ یا تو سوال اٹھا کر رہ جاتے ہیں یا اسے عام روایتی الفاظ میں بیان کر دیتے ہیں :

خدا ہی ہمار لگاوے یہ عشق کا کھیرا
ہمیشہ ورنہ یہ کشتی تباہ رہتی ہے
نہیں معلوم ہے وہ عشق کیسا چیز
کہ جس سے خوش نہیں آتی ہے کچھ شے
مت اختیار کیجو اس عاشقی کو ہرگز
مشکل نہیں ہے اس سے پھر آگے کوئی پیشا

لیکن اس جذبے کو چونکہ ان کے فوجوان معاصر زیادہ بہتر طور پر بیان کر رہے ہیں اس لیے ان کے سامنے ایہام گو سجاد کی شاعری، رنگِ سخن کی تبدیلی کے باوجود، بے رنگ سی رہتی ہے۔ سجاد کے اس شعر پر میر بھی وجد

میں آ گئے تھے :

عشق کی ناؤ ہار گیا ہووے ف جو یہ کشتی تری تو بس ڈوبی
میر نے لکھا ہے کہ ”اس کے تمام اشعار سبحان اللہ لیکن اس شعر کو دیکھ کر وجد آ گیا۔ چونکہ اس شعر کو پڑھنے سے مجھے بہت لطف حاصل ہوا، چاہتا ہوں کہ سو مرتبہ (بار بار) لکھوں“۔ اس عشق میں روح اور جسم دونوں شامل ہیں۔ میر کے ہاں متعدد اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں اعضائے جسمانی کے حسن و اثر کو بیان کیا گیا ہے۔ یہی صورت ہمیں سجاد کے ہاں ذرا کھردرے انداز میں ملتی ہے۔ سجاد کے ہاں لب کی نازکی گلاب کی سی پنکھڑی نہیں بن پاتی۔ سجاد کے ہاں جسم جسم رہتا ہے۔ میر کے ہاں جسم بھی احساس میں تبدیل ہو کر کیفیت بن جاتا ہے۔ سجاد کے ہاں اظہار جسم کی یہ صورت ہے :

ساقی سیمیں اگرچہ ہیں تیری
آرسی سے یہ صاف تر ہے رات
سنے پہ جان صاف تری چھانیاں نہیں
ہیں ایک صندلی پہ دھری دو چھانیاں
ایرو تلے یہ کانٹ ہلکیں نہ بوجھو غم
حراب میں نمازی صاف باندھ کر کھڑے ہیں
دیکھ سہی لگے ان ہاتھوں کو
بھول آ کر لگے ہیں پالتوں کو
دل کی گرہیں مٹھایاں ابھری ہیں یہ
سخت کالتوں سے کو، نہ ہستاب کہو
کیوں لپٹی ہے زلف گالوں سے
کیا مگر دن لگے ہیں راتوں کو

دکنی شاعری میں عام طور پر محبوب عورت ہے لیکن شال کے ابتدائی دور کی شاعری میں، خصوصاً ایہام گویوں کے ہاں، محبوب لڑکا ہے۔ شال کی غزل میں سجاد کے ہاں عورت اور اس کا حسن و جمال مرکز توجہ بنتا ہے جو اس دور میں تہذیبی رویے کی تبدیلی کی نشانی ہے۔

ف۔ دیوان سجاد (انڈیا آفس لائبریری) میں یہ مصرع اس طرح ہے : ”عشق کی ناؤ ہوئے کیا کھیرا“ اور نکات الشعاع میں جیسے ادھر درج ہے۔

بہشتِ جموعی سجاد اس دور کے ایک قابل ذکر شاعر ہیں۔ وہ ایہام گوئی اور سخن بے تلاش کی درمیانی کڑی کا درجہ رکھتے ہیں۔ انہوں نے ایہام گوئی میں نئے شعری رجحانات کو ملا کر ہلکا سا نیا رنگ پیدا کر کے روایت کو آگے ضرور بڑھایا ہے لیکن ایہام گوئی میں وہ آبرو سے آگے نہیں بڑھے اور نئے رنگ شاعری میں وہ مظہر، میر، درد اور سودا کے برابر بھی نہیں آئے اس لیے وہ ایک قابل ذکر شاعر ہوتے ہوئے بھی تاریخ کے صفحات پر دوسرے درجے کے شاعر کی حیثیت میں باقی رہ جاتے ہیں۔

آبرو کو چھوڑ کر یہ سب شعرا، جن کا ذکر ہم نے ان صفحات میں کیا ہے، دوسرے درجے کے شاعر ہیں لیکن ان شعرا نے اس دور میں بڑے شاعر کو بڑا بنانے میں وہی کام کیا جو ہر دور میں دوسرے درجے کے شاعر کرتے ہیں۔ ایہام گوئی شال میں اردو شاعری کی پہلی تحریک تھی جس نے اپنے عہد کے تقاضوں کو پورا کیا تھا۔ آبرو اس کے سارے امکانات پورے طور پر اپنے تصرف میں لا چکے تھے۔ ناجی اور دوسرے درجے کے شعرا کثرت استعمال سے اس رنگ سخن کو بے اثر بنا چکے تھے اسی لیے جیسے ہی نادر شاہ کے حملے کے بعد معاشرے کا انداز فکر بدلا، ایہام کا دریا بھی اترنے لگا اور نیا رنگ سخن، جسے ”سخن بے تلاش“ کا نام دیا گیا، اس کی جگہ لینے لگا۔

ایہام گو شعرا نے بہشتِ جموعی زبان کو طرح طرح سے استعمال کر کے اس لائق بنا دیا کہ اب اس سے کچھ اور کام لیے جا سکیں۔ ایہام گویوں نے لفظوں کی تلاش میں ساری زبان کو کھنگال ڈالا اور ایسے الفاظ بھی زبان میں شامل کر دیے جو اس سے پہلے کبھی استعمال میں نہیں آئے تھے۔ جیسے بچپن کے لفظ، انسانی ذہن پر ایسے اثرات مرتب کرتے ہیں اسی طرح اردو شاعری کے اس دور نے زبان و بیان پر ایسے نقوش ثبت کیے جن کا اثر آئندہ دور پر گہرا پڑا۔ بہت سے امکانات، جو اس دور میں دیے دیے اور بچھے بچھے سے تھے، آئندہ دور میں ابھر کر کھل گئے اور اردو شاعری کا مزاج، لہجہ و آہنگ متعین ہونے لگا۔ ایہام گوئی کے اس دور میں اگر زبان و خیال میں اچھے اور برے کی تمیز کا احساس نہیں ہوتا تو اس میں شاعر کا نہیں بلکہ زبان و ادب کی اس کمزور روایت کا ہاتھ ہے جو ابھی اپنے تشکیلی دور سے گزر رہی ہے۔ بچپن میں تو پشیمبروں نے بھی دہکی آگ کو ہاتھ میں پکڑ لیا ہے۔ آخر اردو شاعری کے ابتدائی دور میں یہ تمیز کہاں سے آئی؟ اس دور کا رجحان اگر ایک طرف ایہام گوئی کی طرف ہے تو دوسری طرف یہ تلاش بھی جاری ہے کہ بات کھو

سہولت کے ساتھ اظہار کی انگوٹھی میں کیسے جڑ دیا جائے۔ ان لوگوں کے اشعار آج ناچتے اور بے مزہ سے معلوم ہوتے ہیں لیکن اس دور کو سامنے رکھتے اور دیکھتے کہ انہیں ذرا ذرا سی بات کے اظہار میں کتنی مشکلات کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے۔ یہ وہ لوگ تھے جنہوں نے کہنے جنگل کو کاٹ کر ایک کچا راستہ بنایا تھا جسے آنے والی نسلیوں نے وسیع اور پختہ کیا۔

تاریخ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ دوسرے درجے کے شعرا جہاں اپنے دور کے بڑے شاعر کو بڑا بناتے ہیں، وہاں ان شعرا کی کاوشوں کے بغیر آنے والے دور میں اول درجے کے شعرا بھی تخلیقی کارنامے انجام نہیں دے سکتے۔ ایک پختہ دماغ شاعر اگر ناچتے دور میں پیدا ہوگا تو اس کی تخلیقی کاوشیں بھی ناچتے ہوں گی۔ ایک مصنف یا شاعر انفرادی طور پر اپنی زبان کو ترقی دینے میں بہت کچھ کر سکتا ہے لیکن اپنی زبان کو وہ اس وقت تک پختگی کے درجے پر نہیں پہنچا سکتا جب تک اس کے پیش روؤں نے اسے ایسا تیار نہ کر دیا ہو کہ وہ اپنے طور پر، اپنے انداز میں اس کمی کو دور کر دے جو اس وقت زبان میں محسوس ہو رہی ہے۔ روایت کے تعلق سے اس دور کے شعرا کا بھی کارنامہ ہے کہ انہوں نے زبانِ شعر کو پوری محنت سے گوندھا، اس کے چند امکانات کو پورے طور پر اپنے تصرف میں لا کر آنے والوں کے لیے راستہ بند کر دیا اور ساتھ ساتھ نئے امکانات کی بشارت دے کر ہنسی خوشی محفل سے غصت ہو گئے۔ ایہام گویوں کا یہ کوئی ایسا معمولی کام نہیں ہے جسے کسی طرح بھی نظر انداز کیا جا سکتا ہو۔ روایت اسی طرح آگے بڑھتی ہے اور تخلیقی عمل اسی طرح رو پذیر ہوتا ہے۔

لیکن اس سے پہلے کہ ہم آگے بڑھیں، اس دور کے ان دوسرے ”غیر ایہام گو“ شعرا کا بھی مطالعہ کرتے چلیں جنہوں نے ولی دکنی کے اثرات کو قبول کر کے اردو روایت کو پھیلا دیا اور بڑھایا ہے۔ یہ وہ شاعر ہیں جو ولی کے زیر اثر اردو میں شاعری تو کر رہے ہیں لیکن وہی شاعری نہیں کر رہے ہیں جیسی آبرو، ناجی، مضمون، یکرنگ اور سجاد وغیرہ نے کی تھی۔ ایہام گویوں اور غیر ایہام گویوں کے یہی وہ دو دھارے ہیں جن سے اس دور کی شاعری عبارت ہے اور جن کی گھوکھ سے ”ردِ عمل کی تحریک“ جنم لیتی ہے۔

حواشی

- ۱- تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصنفی ، ص ۸ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۲- دیکھیے دیوان زادہ : شاہ حاتم ، خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۳- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، ص ۳۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۴- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۲۳ ، نظامی پریس بڈایوں ۱۹۲۲ ع -
- ۵- مخزن نکات : ص ۳۷ -
- ۶- دیوان ناجی : مرتبہ ڈاکٹر فضل الحق ، ادارہ صبح ادب دہلی ۱۹۶۸ ع -
- ۷- مجموعہ "نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۲۵۷ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ ع -
- ۸- دیوان ناجی : مقدمہ ، ص ۲۰ -
- ۹- خوش معرکہ "زلیا : مرتبہ مشفق خواجہ (جلد اول) ، ص ۱۳۴ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ ع -
- ۱۰- نکات الشعرا : ص ۲۴ -
- ۱۱- دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم ، ص ۲۷۰ ، پٹنہ ، بہار ۱۹۶۳ ع -
- ۱۲- سخن شعرا : عبدالغفور نساج ، ص ۸۷ ، فولکشور لکھنؤ ۱۸۷۳ ع -
- ۱۳- دیوان ناجی : ص ۱۷۸ - ۱۸۰ -
- ۱۴- مجموعہ "نغز : ص ۲۵۸ -
- ۱۵- دیوان زادہ : (نسخہ لاہور) مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۱۱ ، ۲۳ ، ۶۲ ، خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۱۶- تاریخ مظفری : محمد علی خاں انصاری (قلمی) ، ص ۱۶۲ ، مخزنہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
- ۱۷- مفتاح التواریخ : ولیم ہیل ، ص ۲۲۵ ، نواکشور لکھنؤ ۱۲۸۴ھ -
- ۱۸- دیوان ناجی : ص ۱۰۱ -
- ۱۹- تاریخ مظفری (قلمی) : ص ۱۶۲ -
- ۲۰- نکات الشعرا : ص ۲۳ -
- ۲۱- مخزن نکات : ص ۳۷ -
- ۲۲- تذکرہ ریختہ گویان : ص ۱۳۱ ، مرتبہ عبدالحق ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ، ۱۹۳۳ ع -

- ۲۳- یہ شخص نایاب ہے - اس کے بھی دو بند ملتے ہیں جو مجموعہ "نغز (قدرت اللہ قاسم ، جلد دوم ، ص ۲۵۸ مطبوعہ لاہور ۱۹۳۳ ع) میں درج ہیں -
- ۲۴- مرقع دہلی : درگاہ قلی خاں ، ص ۷۸ ، مطبع و سنہ ندارد -
- ۲۵- تاریخ ہندوستان : ذکاء اللہ ، جلد نہم ، ص ۸۹ - ۹۰ ، شمس المطابع دہلی ، ۱۸۹۸ ع -
- ۲۶- تذکرہ ریختہ گویان : گردیزی ، ص ۱۳۵ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۲۷- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۱۶ -
- ۲۸- تذکرہ مسرت افزا : امر اللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۹۸ مطبوعہ "معاصر" پٹنہ ، بہار -
- ۲۹- نکات الشعرا : مرتبہ ڈاکٹر محمود الہی ، ص ۲۴ ، مطبوعہ ادارہ تصنیف دہلی ۱۹۷۲ ع -
- ۳۰- چمنستان شعرا ، ص ۲۵۵ -
- ۳۱- گلشن سخن : مردان علی خاں مبتلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۲۶۲ ، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۵ ع -
- ۳۲- دیوان زادہ : ص ۳۸ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۳۳- نکات الشعرا : ص ۱۸ -
- ۳۴- تذکرہ ریختہ گویان : ص ۱۶۴ -
- ۳۵- مخزن نکات : ص ۳۲ -
- ۳۶- چمنستان شعرا : ص ۲۲۲ -
- ۳۷- تذکرہ عشقی (دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد) ، ص ۳۳۳ ، پٹنہ بہار ۱۹۶۳ ع -
- ۳۸- مخزن نکات : ص ۴۴ -
- ۳۹- گلشن سخن : ص ۲۶۲ -
- ۴۰- اے کیٹلاگ : اسپرنگر ، ص ۹۴۲ ، کلکتہ ۱۸۵۴ ع -
- ۴۱- مخزن نکات : ص ۵۵ -
- ۴۲- تذکرہ ریختہ گویان : ص ۱۸ -
- ۴۳- مقدمہ "دستور القصاصات : مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۵۱ ، رام پور ۱۹۳۳ ع -
- ۴۴- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۳۴ ، دارالاشاعت پنجاب لاہور ۱۹۷۶ ع -

- ۳۵۔ سرو آزاد : ص ۲۳۳ - ۳۶۔ نکات الشعرا : ص ۷ - ۳۷۔ ہمیشہ بہار : کشن چند اخلاص ، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۱۸ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۳ ع - ۳۸۔ نکات الشعرا : ص ۷ - ۳۹۔ ذکر میر : محمد تقی میر ، ص ۷۷ ، مرتبہ عبدالحق ، انجمن اردو پریس ، اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ ع - ۴۰۔ مخزن نکات : ص ۴۳ - ۴۴ - ۴۱۔ تذکرہ شعرائے اردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی ، ص ۷۹ - ۸۰ ، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ ع - ۴۲۔ نکات الشعرا میں میر نے یکرو کا ذکر صیغہ ماضی میں کیا ہے - نکات الشعرا ۱۱۶۵ میں مکمل ہوا اور اس وقت یکرو زندہ نہیں تھے - ۴۳۔ برٹش میوزیم کا دیوان یکرو ، جیسا کہ ہم نے عبید اللہ خان مبتلا کے ذیل میں بحث کی ہے ، ۱۱ شعبان المعظم ۱۱۱۷ھ کو مکمل ہوا تھا - ہم نے اسی دیوان سے استفادہ کیا ہے - ۴۴۔ اے کیٹالاک آف دی عربک ، پرشین اینڈ ہندوستانی میٹو سکرپٹ : ص ۶۴۲ ، کلکتہ ۱۸۵۴ ع - ۴۵۔ عیار الشعرا : (قلمی) خوب چند ڈکا ، (عکس) غزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی - ۴۶۔ ۵۷۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۸۰ - ۴۸۔ ۵۸۔ نکات الشعرا : ص ۶۲ - ۴۹۔ دستور القصاحت : ص ۸۳ - ۵۰ - ۵۱۔ دیوان بیان : مرتبہ ثاقب رضوی ، ص ۱۵۲ ، مجلس اشاعت ادب دہلی - سنہ ندارد - ہم نے اسی دیوان سے استفادہ کیا ہے - ۵۲۔ تذکرہ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۰۶ ، ادارہ تحقیقات اردو ، پٹنہ - ۵۳۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۸۰ - ۵۴۔ ۵۵۔ مجمع الانتخاب : (قلمی) شاہ کمال ، ورق ۲۶۱ ، عکس مملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی لاہور - ۵۶۔ ۵۷۔ تین تذکریے : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، مقدمہ ص ۷ ، ص ما ، مکتبہ برہان ، اردو بازار دہلی ۱۹۶۸ ع -

- ۶۸۔ مخزن نکات : ص ۷۰ - ۶۹۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۸۰ - ۷۰۔ نکات الشعرا : ص ۶۲ - ۷۱۔ تذکرہ ریختہ گویاں : ص ۸۲ - ۷۲۔ چمنستان شعرا : ص ۳۷۹ - ۷۳۔ مخزن نکات : ص ۶۶ - ۷۰ - ۷۴۔ نکات الشعرا : ص ۷۵ -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۲۴۴ ”مدنے در سرکار دولت مدار ثواب غفران مآب عمدة الملک امیر خان بہادر بعزت تمام و حرمت تام ایام بکام دل بسر می برد۔“
ص ۲۴۳ ”جوان از جہاں رفت۔“
ص ۲۴۴ ”تقرب سلطانی بدان مرتبہ او را دست داد کہ بیشتر در خلوت و جلوت مولی و تدبیر آحضرت بود لیکن در آخر عمر محبت متبدل بخصومت شد تا آنکہ بایمانے پادشاہ یکے از ملازمانش بزخم کتار آبدار بتاریخ بیست و سیوم ذی الحجہ سنہ یک ہزار و یک صد و پتجاہ و نہ بدروازہ اول دیوان خاص از ہم گزرائید و قاتل اولین بہان جا کشتہ گردید۔“
ص ۲۴۵ ”مزاجش بیشتر مائل بہ ہزل بود۔“
ص ۲۴۵ ”مزاجش خیلے مائل بہ مزاح بود۔“
ص ۲۴۵ ”طبعش اکثر مائل بہ ہاجی بود۔“
ص ۲۶۱ ”ہرچند شیوہ کلامش بطرز شرف الدین مضمون اقا فصاحت بیان و تازگی مضامین زیادہ آزو دارد۔“
ص ۲۶۲ ”دیوانش ہزار بیت دیدہ شد۔“
ص ۲۶۵ ”ایمانے کہ بعد غربال کردن دیوانش بہ نظر آورده ام۔“
ص ۲۶۷ ”ریختہ را بسیار بہ تلاش می گفت و در اقران و امثال خود استیاز داشت۔“
ص ۲۶۹ ”چند بار غزلیات منتخب خود فراہم آورده ، دیوانے مختصر ترتیب دادہ بریاد رفت۔ چون تدبیر موافق تقدیر ندیدہ موصوف از سخن گوئی درگزشت۔“

- ص ۲۷۳ ”دور پر امور کہ دخل نموده آن را بہ کمال رسانیده۔“
 ص ۲۷۳ ”سخن او بیایہ استادی رسیدہ۔“
 ص ۲۷۳ ”میر سجاد جوانے است مستعد۔“
 ص ۲۷۳ ”دور اکبر آباد بہ مساکن قدیم استقامت دارند۔“
 ص ۲۷۳ ”حالا فقیر او را در لکھنؤ گزاشته آمد۔ حق تعالیٰ سلامت دارد۔“
 ص ۲۷۳ ”میر سجاد از ایہام گویانہ قدیم است و بسیار مرد بزرگ و در حکمت ہم مہارت کمال دارد۔“
 ص ۲۷۳ ”بسیار مرد بزرگ۔“
 ص ۲۸۰ ”ہم شعر سبحان اللہ لیکن از دیدن این شعر تواجد دست ہم می دہد۔ از بسکہ از خواندن این شعر حفظے بر میدارم میخوام کہ بصد جا بنویسم۔“

• • •

چوتھا باب

غیر ایہام گو شعرا : اشرف ، فائز وغیرہ

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں ، ولی دکنی نے اس دور پر ایسا گہرا اثر ڈالا کہ اس دور کے شعرا میں کہ صرف تخلیقی اعتقاد بھال ہو گیا بلکہ انہیں اپنے سامنے ایک کھلا راستہ بھی نظر آیا ۔ دیوان ولی نے اس دور میں تین کام کیے ۔ ایک یہ کہ اس دور کے تخلیقی ذہن میں یہ شعور پیدا کیا کہ اردو میں بھی ویسی ہی شاعری کی جا سکتی ہے جیسی فارسی میں کی جاتی رہی ہے ۔ دوسرے انہیں غزل کی اہمیت کا احساس دلا کر غزل کی حکمرانی ماری دوسری اصناف سخن پر قائم کر دی ۔ تیسرے وہ شاعر اہم ٹھہرا جو ، ولی دکنی کی طرح ، صاحب دیوان ہو ، یعنی جس نے حروف تہجی کے اعتبار سے غزلیات کا دیوان ترتیب دیا ہو :

سخن ور ہے وہی جو صاحب دیوان ہو ناجی
 نہیں یک فردیوں کی تاب یہ ممکن کہ شاعر ہوں

ولی دکنی کا یہ اثر موضوعات شاعری ، زبان و بیان اور اس دور کی غزلوں کی زمینوں کے علاوہ اس رجحان میں بھی نمایاں ہے جسے ہم ”پیروی فارسی“ کے رجحان کا نام دیتے ہیں ، جس کے زیر اثر اردو شاعری نے فارسی شاعری کے موضوعات ، اصناف ، محور ، اصول فن ، تراکیب و بندش ، استعارات و کنایات کو قبول کر لیا اور سینکڑوں محاورات ، ضرب الامثال و اشعار ترجمہ ہو کر اردو زبان و شاعری کا حصہ بن گئے ۔ اس دور میں دیوان ولی نے ایک ایسا احساس آزادی پیدا کیا کہ بے شمار شعرا اردو میں طبع آزمائی کرنے لگے اور طرحی زمینوں میں غزلیں کہہ کر مراختوں میں شریک ہونے لگے ۔ ان شاعروں میں ہر طبقے کے لوگ شامل تھے ۔ ہندو بھی مسلمان بھی ، امرا و رؤسا بھی ، بادشاہ اور منصب دار بھی ، فقیر اور درویش بھی ، سقے ، حجام ، معمار اور فیل بان بھی ۔ ان شعرا کو دیکھنا ہو تو مختلف تذکروں میں ان کا کلام اور حالات مل جائیں گے ۔ محمود شیرانی نے ”مجموعہ نغز“ کے دیباچے میں جہاں اٹھارویں

صدی عیسوی میں ذوق شاعری کے عام رواج پر روشنی ڈالی ہے وہاں مختلف پیشوں سے تعلق رکھنے والے شعرا کے نام بھی دے ہیں۔ اردو شاعری کے عام چلن کا سبب دراصل وہ احساس آزادی تھا جو فارسی زبان کے تسلط کے خاتمے کے ساتھ ہی معاشرے میں پیدا ہوا تھا اور جس سے معاشرے کے بند غلطی سوتے کھل گئے تھے۔ دیوان ولی نے اس دور میں اسی ضرورت کو پورا اور اسی خلا کو پُر کیا۔ ولی کے زیر اثر جن شعرا نے دادر سخن دی ان میں ایہام گویوں کا ذکر پہلے آ چکا ہے۔ اب اس باب میں ہم ان قابل ذکر "غیر ایہام گو شعرا" کا ذکر کریں گے جنہوں نے ولی کے قدم سے قدم ملا کر شاعری کی اور اس روایت کو مقبول بنایا۔ یہ شعرا سارے برعظیم میں پھیلے ہوئے ہیں۔ سراج، قاسم، داؤد وغیرہ کا ذکر دکنی روایت کے ذیل میں "جلد اول" میں آ چکا ہے۔ اشرف گجراتی بھی انہی شاعروں میں شامل ہے جس نے ولی کے چراغ سے اپنی شاعری کا چراغ روشن کیا۔

قدیم تذکروں اور بیاضوں میں اشرف نام کے تین شاعروں کا ذکر آیا ہے۔ ایک سید شاہ اشرف یابانی^۲ (۵۸۶۴ - ۶۰/۵۹۳۵ - ۱۲۵۹ - ۲۹ - ۱۵۲۸ع) جن کی تین تصانیف لازم المبتدی، واحد باری اور نوسرہار ہم تک پہنچی ہیں اور جو نہ صرف ہندو قلی قطب شاہ (م ۲۰/۵۱۶۱۲ع) بلکہ مشہور "یوسف زلیخا" اور "لیلیٰ مجنوں" کے مصنف احمد گجراتی سے بھی پہلی نسل کے شاعر ہیں۔ دوسرا اشرف، حسن شوق کے فوراً بعد اور ولی دکنی سے پہلی نسل کا شاعر ہے جس کا کلام قدیم بیاضوں میں ملتا ہے اور جو حسن شوق کے رنگ سخن کی اسی طرح پیروی کرتا ہے جس طرح استاد ولی کے نوجوان معاصر اس کی پیروی کر رہے ہیں :

مارے لوگاب کتنے ہیں اشرف کا شعر من کر

کیا پھر جیا ہے شوق یاراں مگر دکھن میں^۳

تیسرا شاعر محمد اشرف، اشرف گجراتی^۴ ہے جو خود کو "اشرف الموسوی الملکی الشاہی" لکھتا ہے۔ اس کے دیوان ف کے ہر جزو کی پیشانی کے کونے پر یہی

ف۔ دیوان اشرف (قلمی) مخزنہ قومی عجائب خانہ، کراچی۔ ان صفحات میں اشعار کے حوالے اسی مخطوطے سے دے گئے ہیں۔ مارے دیوان کے حاشیوں پر، کاتب دیوان کے قلم سے مختلف قلم ہے، اشعار اور مصرعوں میں رد و بدل (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

الفاظ لکھے ہوئے ہیں۔ موسوی اپنے والد شیخ محمد موسیٰ مدنی کی مناسبت سے، مدنی وطن اسلاف کے تعلق سے جس کی طرف ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے :

طینت میری یوں عاشق خاک مدنی ہے

جیوں یاد یار یمن محو نسیم عربی ہے

اور شاہی حضرت شاہیہ شاہ عالم بخاری سے ارادت و عقیدت کی نسبت سے جس کا اظہار اس شعر میں کیا ہے :

پیر اشرف کے شاہ عالم ہیں خلف الصدق سید الانطاب

قاضی احمد میان اختر جونا گڑھی نے "اعراس نامہ" کے حوالے سے، جو بزرگان احمد آباد و گجرات کی وفات کی تاریخوں کا ایک معتبر مجموعہ ہے، بتایا ہے کہ اشرف کی تاریخ وفات ۸ ربیع الثانی درج ہے لیکن اس پر کوئی سال درج نہیں ہے۔ البتہ ان کے دادا میان حسن محمد مدنی کی تاریخ وفات ۱۱ ربیع الثانی ۱۰۹۸/۱۳ فروری ۱۶۸۷ع درج ہے۔ ایک اور دستاویز سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ ۱۱۲۲/۵۱۱۲ع کے بعد محمد موسیٰ کے ورثا میں تقسیم میراث ہوئی تھی۔ یہ فرخ سیر کا دور حکومت تھا۔ اشرف نے اپنے دیوان کے ایک شعر میں نادر شاہ کے حملے کی طرف بھی اشارہ کیا ہے :

یا الہی دفع کر اس ظالم بدبخت کوں

جس کی بے سہری و سختی سوں فساد ہند ہے

ایک اور شعر میں ملک ہند کے حالات کی طرف اشارہ کیا ہے :

بسکہ ہے اندھیر ملک ہند میں زلف کے کوچے میں مارا مار ہے

اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ نادر شاہ کے حملے کے وقت، جو محمد شاہ کے دور میں ۱۱۵۱/۱۷۳۹ع میں ہوا، اشرف زندہ تھا۔ انجمن ترقی اردو ہند کے

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

اور اضافوں سے اس قیاس کو تقویت پہنچتی ہے کہ یہ اشرف گجراتی کا اپنا نسخہ تھا۔ اس کے علاوہ ایک نسخہ انجمن ترقی اردو ہند کی ملکیت ہے اور دوسرا پروفیسر نجیب اشرف ندوی مرحوم کی ملکیت تھا۔ جنگ نامہ حیدر (جس کا ذکر نصیرالدین ہاشمی نے "یورپ میں دکھنی مخطوطات" ص ۳۴ میں کیا ہے) کے زبان و بیان کو دیکھتے ہوئے اسے اشرف گجراتی سے منسوب کرنا مشکل ہے۔ اسی طرح ان مرثیوں کو، جو بیاض مرانی میں اشرف کے نام سے ملتے ہیں، اس اشرف سے منسوب نہیں کیا جا سکتا۔ وہ کوئی اور اشرف معلوم ہوتا ہے۔ (ج۔ ج)

دیوان اشرف کے خطوط پر سنہ کتابت ۱۱۲۹ھ/۱۷۱۶ء درج ہے۔ ان شواہد سے ان باتوں کی تصدیق ہوتی ہے :

- (۱) اشرف گجراتی کا دیوان ۱۱۲۹ھ/۱۷۱۶ء تک مرتب ہو چکا تھا۔
- (۲) اشرف کی وفات ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء کے بعد ہوئی۔
- (۳) شاہی ہند میں ولی کے اثرات ۱۱۴۲ھ/۱۷۲۰ء سے پھیلنے شروع ہوئے، جب کہ دکن و گجرات میں یہ اثرات بہت پہلے سے پھیل چکے تھے۔ واضح رہے کہ ولی دکنی کا سال وفات ۱۱۱۹ھ/۸-۱۷۰۷ء نہیں ہے بلکہ اس کی وفات ۱۱۳۳ھ اور ۱۱۳۸ھ (۱۷۲۰-۱۷۲۵ء) کے درمیان ہوئی۔

دیوان اشرف کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اسے علوم متداولہ پر دسترس حاصل تھی :

بدیع و معنی و منطقی ، تصوف و حکمت
ہر یک علم کو بے میرا کلام ہے جامع
ہے اشرف کو ہر فن میں ایتنا کمال
کہ جیوں کوئی اچھے کامل ایک فن

شاعری میں اشرف ہند و دکن کے شعرا کے مقابلے میں خود کو ممتاز و پاکمال سمجھتا تھا :

سخن اشرف کا کیوں نہ ہوئے دلچسپ
آج وہ شاعری میں ہے ممتاز
ہوا سرمشق پر یک صاحب طبع
سخن اشرف ترا ملک دکھت میں
شعر ہندی میں جو اشرف کا سخن ہے بے نظیر
آج وہ استاد ہر یک استاد ہند ہے

دیوان اشرف میں ، دیوان ولی کی طرح ، بہت سے محبوبوں کے نام آتے ہیں جن میں حبیب اللہ ، افغان پسر اشرف خان ، ابنائی داس ، امیر الدین کے علاوہ رشک حور و قصور نورالعین کا نام بھی آتا ہے۔ ولی کے دیوان میں سید ابوالمعالی کا کئی جگہ ذکر آیا ہے۔ سید معالی کا ذکر اشرف کے دیوان میں بھی آیا ہے :

معالی حسن میں سب سے بڑا ہے
اسے دیکھت کو بے کئی عالم کھڑا ہے

جگت کے خوبرو سارے نہ ہوئیں کیوں حکم میں اس کے
دیوار حسن میں قدح میں سید معالی ہے
اشرف گجراتی بار بار ولی کے اثرات کا اعتراف اور ان پر اظہار انتخار کرتا ہے :

ولی کے طور پر مجھ سا نہیں کوئی رفعت بولیا
سخن ہے مبتذل جگ میں زبانِ اصہانی کا
شعر کہنے میں ہے اشرف کو بے ولی کا مرتبہ
اس سبب سب شاعران ہیں صدق سون اس کے مرید
ہے جب سور شعر تیرا شعر ولی سے ہم رنگ
اشرف ترے سخن کی نت آرزو ہے دل میں

کئی اشعار میں ولی کے مصرعوں پر گرہ لگائی ہے۔ ایک مقطع سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ولی نے اپنی ایک غزل اشرف کو دی تھی جسے اشرف نے مقطع میں اس نوازش کا اعتراف کر کے اپنے دیوان میں اسی طرح شامل کر لیا جس طرح شیخ سعد اللہ گلشن کی دی ہوئی غزل کو ولی نے تبرک کے طور پر اپنے دیوان میں شامل کر لیا تھا :

ولی نے جو غزل اشرف کرم سون تجھ کو بخشی ہے
سو اپنے نام سور اس کوں کیا جاری نکو پوچھو

اور پھر اسی زمین میں ایک اور غزل کہہ کر ، جس میں زیادہ تر وہ قافیے استعمال نہیں کیے جو ولی نے اپنی غزل میں کیے تھے ، شامل دیوان کی۔ کئی اشعار ایسے ہیں جو ولی و اشرف کے دواوین میں ذرا سی تبدیلی کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ مثلاً ولی کا یہ شعر اکثر بطور حوالہ آتا ہے :

شاعروں میں آئیں کا نام کیا جب ولی نے کیا جو دیوان جمع
اشرف کے دیوان میں اس طرح ملتا ہے :

شاعروں میں آئیں کا نام کیا
جب سور اشرف کیا جو دیوان جمع

ولی اور اشرف کے دواوین میں کم و بیش ۱۵ غزلیں مشترک ہیں۔ یوں تو

ف۔ یہ غزلیں زیادہ تر وہ ہیں جو نولکشور اور مطبع حیدری کے مطبوعہ دیوان ولی میں ملتی ہیں۔ اس کا قوی امکان ہے کہ یہ غزلیں دراصل اشرف گجراتی (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

اس دور کے دوسرے شعرا مثلاً سراج ، فاسم ، داؤد ، آبرو ، نابی ، حاتم ، عزلت ، تراب وغیرہ نے ولی کے اثرات کو قبول کیا ہے لیکن اشرف جیسا ہم رنگ ولی شاعر کوئی دوسرا نہیں ہے۔ یہی رنگ شاعری اس کا مقصود شاعری ہے۔ ایہام گویوں کے برخلاف اشرف بار بار دل اور شعر کے تعلق پر زور دیتا ہے :

ع غیر دل کتہیں نہیں اس میں جو کچھ مذکور ہے

ع ہر سخن دل کے صدف میں ہے گہر

اشرف بنیادی طور پر ولی کی طرح عشقیہ شاعر ہے۔ عشق سے اس کی روح میں بالیدگی آتی ہے۔ حسن کے تصور سے اس کے دل کی کالی کھلتی ہے۔ وہ عشق کی وسعت کا تماشا کرتا ہے تو روئے زمین اسے تنگ نظر آتی ہے :

عشق کے عالم کی وسعت کا تماشا جو کیا

عرصہ رئے زمین اس کی نظر میں تنگ ہے

ہے اشرف کا دل سلسل باغ عشق

حقیقی اچھو و یا مجازی اچھو

عشق اور حسن میں چونکہ چولی دامن کا ساتھ ہے اس لیے ہر عشقیہ شاعر کی طرح ، اشرف کی شاعری میں بھی ، عشق کبھی حسن محبوب کے ذکر میں ظاہر

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

کی ہوں اور ان غزلوں میں رنگ ولی دکنی دیکھ کر مطبوعہ دیوان مرتب کرنے والوں نے تخلص بدل کر دیوان ولی میں شامل کر دی ہوں۔ اشرف نے ولی کی زمینوں میں متعدد غزلیں کہی ہیں لیکن اکثر یہ التزام کیا ہے کہ وہ قافیہ استعمال نہ کرے جو ولی استعمال کر چکا ہے۔ وہ غزل جو ولی نے از راہ محبت اشرف کو دی تھی اسے بھی اشرف نے ولی کی غزل کہہ کر مقطع میں اعتراف کر کے شامل دیوان کیا ہے اور پھر اسی زمین میں ایک اور غزل کہی ہے۔ اس لیے یہ بات قرین قیاس معلوم نہیں ہوتی کہ اشرف نے یہ غزلیں دیوان ولی سے لیے کر مقطع میں اپنا تخلص ڈال کر شامل کر لی ہوں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ کام ان مرتبین نے کیا ہے جنہوں نے اپنے مرتبہ دیوان میں دوسرے مطبوعہ دیوان ولی سے زیادہ غزلیں شامل کرنے کے جوش میں اشرف کی غزلوں کے مقطعوں میں ولی کا تخلص شامل کر دیا ہے۔ ولی پر کام کرنے والوں کے لیے یہ ایک دلچسپ مطالعہ ہے۔ (ج - ج)

ہوتا ہے اور کبھی محبوب کے لاز و ادا کی دل ربائی میں۔ عشق میں پھر سے ٹڑپ پیدا ہوتی ہے۔ تصور وصل سے احساس نشاط پیدا ہوتا ہے۔ عاشق چونکہ ذات محبوب میں کسی کو شریک نہیں کر سکتا اس لیے رشک و رقابت کے جذبات پیدا ہونا فطری امر ہے۔ یہ وہ دائمی و آفاقی جذبات ہیں جو قلمبر عاشق میں پیدا ہوتے ہیں اور ہمیشہ پیدا ہوتے رہیں گے۔ اسی لیے عشقیہ شاعری میں ہر شاعر اپنے اپنے مزاج ، سماجی ماحول اور روایت عشق کے زیر اثر عشق کو ہر بار نئے سرے سے دریافت کرتا ہے۔ نصرتی کے ہاں عشق آرزوئے وصل کی جستانی خواہش ہے۔ سراج اور رنگ آبادی کے ہاں یہ آگ کی طرح جلتا اور جلاتا ہے۔ ولی کے ہاں یہ آگ شعلہ بن کر نہیں بھڑکتی بلکہ اندر ہی اندر سلگتی اور سلگاتی ہے۔ اشرف کے ہاں عشق تصور محبوب میں محو رہنے ، ذکر محبوب سے دل خوش کرنے اور دکھ اٹھانے کا عمل ہے :

جو کوئی عشق کے کارواں کا ہے میر

ہر یک سالہ اس کا ہے بانگ جرس

سالہ درد جو کیا انشا

ہے رتم اس کا حرف سوز و گداز

گر ہے خواہش کہ جگ میر نام کرو

کوچہ عشق میں سقام کرو

اے اشرف کیوں نہ ہوں میں مست و پیخود

مٹے جام محبت سے اثر نہیں

اشرف تقریباً پونے تین سو سال پہلے کی زبان میں اظہار عشق کر رہا ہے اس لیے آج اس کی شاعری کی عشقیہ لہ اس طرح ہم تک نہیں پہنچتی جس طرح وہ اپنے دور میں پہنچی ہوگی۔ یہ وہ ہر سوز و گداز رنگ شاعری ہے جو ہمیں ہر شاہی دور کے آبرو و ناجی کے ہاں نظر نہیں آتا۔ یہاں عشق میں ایک کیفیت و پاکیزگی ہے ، اسی لیے محبوب سے زیادہ خیال محبوب عزیز ہے :

ہے خیال چشم مست یار سوں مستی مجھے

نشاء ہے از بسکہ اس میں بادۂ انگور کا

تصویر اس پری کی اگر ہے خیال میں

دل کوں مثال آئینہ حیران کر رکھو

چونکہ عشق کا اظہار ذکر محبوب کے وسیلے سے ہوتا ہے اس لیے اشرف کی شاعری میں محبوب اور اس کے وصف و حسن کا ذکر بھی بار بار آتا ہے۔ اس

میں ، ایہام گوئیوں یا فائز دہلوی کی شاعری کی طرح ، محبوب کے حسن و جمال کے ظاہری رنگ روپ کا سرسری اظہار نہیں ہے بلکہ کیفِ عشق سے بیوستہ ہونے کے باعث احساس و جذبہ کا اظہار بھی ہو رہا ہے ، اسی لیے یہ اثر انگیز بھی ہے ۔ اشرف کے یہ چند شعر دیکھیے :

نچھ چشمِ قسوں ساز کا از بس کیا ہوں وصف
پایا ہوں لقبِ جگِ منیر میں بحرِ یاب کا
سدا تجھ وصف میں کرتا ہوں اے گلو غزل خوانی
جہاں کے باغ میں مجھ سا غیر کوئی بلبلِ شیدا
بک مصرعِ موزوں نہ کیا باغِ جہاں میں
جس فکرِ میں وہ غیرتِ شہاد نہ آیا
بھڑے جب تون بالوں کے جوڑے میں بھول
ترا میں پھولوں کا دونا ہوا
اس آئینہ رو کی دیکھ تصویر
حیرت سورجِ جگت ہے نقشِ دیوار
ساد تیری زلف و رخ کی ہے مجھے
ہر صبح و شام و ہر لیل و نہار
چہرہ تیرا ہے رشکِ مہرِ منیر
حسن جس کا ہے جگ میں عالمگیر
کیوں چھو پاتی ہے اہلِ سینے کوں
دل میں آتا ہے کچھ کا کچھ و سواس
مہر ہے بک ذرہ حسنِ جہاں افروز دوست
چاند سوں تشبیہ اس کے رخ کوں دینا ہے غلط
جنت نے دیکھا خال زیرِ لعلِ میگوں نگار
یوں کہا سرخی کی ب نیچے ہے سیاہی کا نقطہ
کیوں نہ تجھ کو دیکھ کر سجدہ کروں اے قبلہ رو
مکتہ تیرا بیت الحرم ، ابرو خمِ محراب ہے

ان اشعار میں عشقِ حسن کے پردے میں ظاہر ہو رہا ہے ۔ دل کی گہرائیوں میں پیدا ہونے والے جذبات و احساسات کو پیرایہٴ اظہار دیا جا رہا ہے ۔ لیکن اشرف کی عشقیہ شاعری میں وہ نکھار نہیں ہے جو آنے والے دور کے شعرا کے ہاں نظر آتا ہے ۔ یہ شاعری آنے والی نسلوں کے لیے خام مواد کا کام دے رہی ہے ۔

اگر اشرف اور اس جیسے دوسرے شعرا جذبہ و احساس کی روایت کو تجربے کی آگ پر اس طرح نہ تھاتے تو آنے والے شعرا کے لیے اس روایت کو بنانے ، سنوارنے اور اس میں اعلیٰ درجے کی شاعری جلد تخلیق کرنے کے امکانات بھی ماند پڑ جاتے ۔ جب اشرف کہتا ہے :

دل میں تھا تجھ میں کچھ میں عرض کروں
لیک دہشت سورج بھول گئے تقریر
تو آبرو اسی تجربے کو اس انداز میں آگے بڑھاتا ہے :

یوں آبرو بناوے دل میں ہزار باتیں
جب روبرو ہو تیرے گفتار بھول جاوے
اشرف کے ہاں ایک آج کی کسرِ محسوس ہوتی ہے ۔ آبرو کے ہاں یہ کسر کسی حد تک پوری ہو جاتی ہے لیکن جب یہ روایت میر تک پہنچتی ہے تو وہ اس تجربے کو مکمل کر کے اس جذبے پر اپنی مہر ثبت کر دیتا ہے اور اس کا شعر دیا زمانے کے عاشقوں کے دل کا ترجمان بن جاتا ہے :

کہتے تو ہیں یوں کہتے ، یوں کہتے جو یار آتا
سب کہنے کی باتیں ہیں ، کچھ بھی نہ کہا جاتا

خیال و تجربے کی روایت یوں ہی قدم قدم آگے بڑھتی ہے اور تخلیق کا سورج دھیرے دھیرے نصف النہار پر آتا ہے ۔ روایت کا یہ عمل نہ صرف شاعری میں بلکہ فکر و خیال اور مادے و اشیا کی دنیا میں بھی اسی طرح ہوتا ہے ۔ اشیا کی طرح خیال بھی اسی طرح تکمیل پاتا ہے ۔ وہ سبز جس پر کاپی دھڑے میں یہ سطور لکھ رہا ہوں ، اس پہلی پھونڈی اور بد وضع میز سے یقیناً مختلف ہے لیکن دراصل یہ اسی پہلی میز کی روایت کی ایک ارتقائی شکل ہے ۔ جس معاشرے میں زندگی کی ہر سطح پر روایت موجود ہوتی ہے وہ معاشرہ ہر سمت میں آگے بڑھتا ہے اور جہاں یہ روایت ساجی و تہذیبی قوتوں سے کٹے کر بے اثر ہو جاتی ہے ، معاشرے کی مادی و ذہنی ترقی بھی رک جاتی ہے ۔ اسی لیے روایت کا زندگی سے براہِ راست تعلق رہنا ضروری ہے تاکہ وہ زندگی کے درمیان سے گزرتی ہوئی ، زندگی کے شعور سے خود بھی بدلتی رہے اور معاشرے کو بھی بدلتی رہے ۔ زندہ روایت کے یہی معنی ہیں ۔ اشرف اسی لیے اُردو شاعری کی روایت کا حصہ ہے ۔ اس نے ولی کی روایت کی پیروی کر کے اسے پھیلایا اور بڑھایا ہے اور تاریخ میں ایک قابلِ ذکر دوسرے درجے کے شاعر کی حیثیت سے اپنی جگہ بنائی ہے ۔ اشرف کے ان چند اشعار میں ، جو آپ آئندہ سطور میں پڑھیں گے ، جذبہ و

احساس اور خیال میں ہمیں کچھ کچھ پناہ ہوگا۔ ان میں یقیناً وہ مزا ضرور ہے جو کچھ بھول میں ہوتا ہے لیکن یہی وہ بھول ہے جو آئندہ دور میں جا کر پکنا ہے۔ ان اشعار کو پڑھنے ہوئے مختلف شعرا کے اشعار آپ کے ذہن کے درجیوں پر دستک دیں گے لیکن دستک دینے والوں میں اشرف کا کوئی شعر نہیں ہوگا۔ روایت کے لیے خام مواد فراہم کرنے والے شعرا بھی خدمت انجام دیتے ہیں۔ ایک ملک لوہا پیدا کرتا ہے۔ دوسرا ملک اُس سے مشین بناتا ہے۔ لوگ مشین کو دیکھتے ہیں اور لوہے کو بھول جاتے ہیں۔ یہی عمل تخلیقی سطح پر روایت کے ساتھ ہوتا ہے۔ اشرف جب دل کی گہرائیوں سے اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے تو وہ بھی تخلیقی سطح پر یہی کام کرتا ہے :

تجھ شوق میں چشموں میں میرے چشمے ہیں جاری
اے سوخ نیک آئینہ کمر اس آبِ رواں کا
نہ جھانپوں کس روش کا درد ہے گا
کسہ رنگِ روئے عاشقِ زرد ہے گا
فراقِ دوست نے مجھ دل کوں اضطراب دیا
قرار و طاق و تاب و سکون و صبر لیا
اس قدر چور و جفا مجھ پر نہ کر
عاشقِ ناب پر ظلم ہرگز نیک روا
نہیں کوئی بوجھتا کیا آگ ہے اشرف کے سینے میں
اگر توں بوجھتا ہے آ بوجھا اے حسن کے دریا
نہیں میری دیکھ کر بولے طیب
عشق کے بیمار کے کچھ نیک علاج
غم سوں تیرے بس کہ روپا زار زار
دردِ دل میرا ہوا ہے آشکار
آنکھ عشق کی حسرت دیکھ
آگ چل چل ہوئی ہے خاکستر
بھریا ہوں سوزِ غم تجھ باج جس کے دل میں اس کون
گگن میں یوں دسیں اختر دیکھیں بھر میں جیوں اشکر
مجھ دل کوں چاک مثل گل اے گلبدن نہ کر
سخی ہمارے جیو پہ اے نازک بدن نہ کر

تجھ مسیحا دل سوں پھٹسا ہوں علاج
چارہ ساز درد مند اب بوجھ کر
دل میں میرے ہے رات دن اشرف
اس پسری رو کے دیکھنے کی ہوس
دیکھ توں اس کے دہن کوں اشرف
مفسرِ راہِ عدم ہے در پیش
بھیے کیوں غیر آبِ وصل جانناں
پرہ کی آگ لائے جس کے تن میں
تجھ حسن کے محل میں انکھیاں ہیں دو جھروکے
ان کے اہر ہیں دایم دو سایہ بان ابرو
اس قبلہ رو کی یاد کوں ایمان کر رکھو
کانر کوں اپنے دل کے مسلمان کر رکھو
دل میرا ہے قرار تجھ باج
دیکھ تجھ کوں قرار آیا ہے
چلو گھر دل میں ہے خیال تیرا
جیسوں کہ روشن دے میں باقی ہے
کیوں نہ روؤں میں یاد کر کے تجھے
اس جھڑی کی ہوا خوش آتی ہے

عشق اُردو غزل کی بنیادی روایت ہے جس میں ہزاروں چھوٹے بڑے شاعروں نے اپنے جذبات و محسوسات کا اظہار کیا ہے اور حیات و کائنات کے تجربات کو اپنی مخصوص زبان میں بیان کیا ہے۔ اشرف نے بھی اپنے طور پر غزل میں یہی کام کیا ہے۔ اس کی غزل میں تنوع ہے۔ ولی دکنی کی طرح اس کی غزل میں بھی اخلاق و تصوف، حسن و عشق، نعت و تنقید، ملک و وطن غزل کے مزاج میں ڈھل کر آئے ہیں۔ مختلف صنائع بدائع، جن میں ایہام، حسن تعلیل، مراعات النظر، صنعت تضاد، صنعت رد المعجز علی الصدر، تجنیس، قام، صنعت قرصع وغیرہ شامل ہیں، اس طور پر جزو شعر بن گئے ہیں کہ شعر پڑھتے ہوئے ہوتا بھی نہیں چلتا کہ اشرف نے صنائع کا التزام کیا ہے۔ اس نے ایہام گوئیوں کی طرح گریبان پہاڑ کر صنعت ایہام کا استعمال نہیں کیا بلکہ ایہام اس کے ہاں شعر کا حسن بن کر آتا ہے۔ لیکن یہ اس کا رنگ سخن نہیں ہے۔ وہ تو عشق کا شاعر ہے اور اسی دائرے کے اندر رہتا ہے۔ اس کے دیوان میں پانچ شعر کی ایک

بے نقط غزل بھی ملتی ہے اور ایک فارسی ملمع بھی ملتا ہے۔ اس کی بہت سی غزلیں مردف ہیں جن میں ردیف کو قافیہ قرار دیا ہے۔ قافیے میں بھی اکثر تصرف کرتا ہے۔ اشرف نے حافظ و صائب کی بھی پیروی کی ہے اور نعت رسول میں متعدد اشعار گرمی، قلب و خلوص دل سے لکھے ہیں۔ اس کے زبان و بیان، ولی دکنی کی طرح، صاف و روان ہیں۔ اشرف کی زبان اور شال کی زبان میں، سوائے چند الفاظ کے، کوئی بنیادی فرق نہیں ہے۔ اشرف اس دور کا وہ شاعر ہے جو ولی کا ہم عصر و دوست ہونے کے علاوہ، اس کی شاعری کا عاشق اور اس کے رنگِ سخن کا پورے طور پر پیروکار ہے۔ اس رنگ کی گہری مشابہت کی وجہ سے اشرف کی بہت سی غزلیں شاید دیوانِ ولی میں بھی شامل ہو گئی ہیں۔ کسی بڑے شاعر کے رنگِ سخن کی پیروی کرنے والا خود اس کا ہم رتبہ شاعر نہیں بن سکتا، اسی لیے اشرف بھی روایت کی تکرار کرنے اور مقبول بنانے والے دوسری صف کے شاعروں میں شامل ہے:

ولی کے طور پر مجھ سا نہیں کوئی ریختہ بولیا

سخن ہے مبتذل جگ میں زبانِ اصفہانی کا

اشرف گجراتی نے اپنے معاصرین میں صرف ایک شاعر محمد رضی رضی کا ذکر کیا ہے اور اس کے تین مصرعوں پر گورہ لگائی ہے۔ قرینِ قیاس یہ ہے کہ اشرف نے یہ غزلیں رضی کی زمین میں کہی ہیں۔ اشرف کے وہ شعر یہ ہیں:

اس مصرعِ رضی کا اشرف ہے دل سو بھوکا

بے غم ہمارے غم کون کہتا نہیں سبب کیا

اس مصرعِ رضی سو بے اشرف مجھے لگن

جیوں عشقِ بیچ عشق میں دل ہوا ہوں میں

پسندِ کر اشرف یو مصراعِ رضی

مصحفِ گل کا سبق بلبِل پڑھے

محمد رضی رضی کے بارے میں حمید اورنگ آبادی نے لکھا ہے کہ وہ احمد آباد کا رہنے والا، جوان، خوش ظاہر اور ولی محمد ولی کا شاگرد رشید تھا اور جوانی میں سر گیا تھا۔ اشرف نے اپنی ایک غزل میں دعویٰ کیا تھا کہ:

یہ شعر سن کے کہے ہیں صد آفریں اشرف

تمام شاعرِ ملکِ دکنِ سخن کی قسم

رضی نے اس کے جواب میں یہ غزل کہی:

خرابِ زرگسر مستانہ ہوں نین کی قسم

برنگِ بلبِل دیوانہ ہو بچن کی قسم

جسٹالِ افسانہ آرائے شمع رخ پسہ ترے

شبِ وصال میں پروانہ ہوں لگن کی قسم

عذابِ روزِ قیامت میں کچھ نہیں پروا

شہیدِ خنجرِ جانانہ ہوں کفن کی قسم

پیا کی چشم کی وحشت کون دیکھ جیوں جیوں

شکارِ دامنِ ویرانہ ہوں ہرن کی قسم

دیکھا ہے جب میں رضی پیچ و تاب طرہ یار

مزارِ خاک میں جیوں شانہ ہوں شکن کی قسم

رضی کا کلام نایاب ہے۔ اس کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ولی دکنی کا شاگرد رضی اپنے دور کا ایک ایسا شاعر تھا جس کے تین مصرعوں کی تضمین اشرف نے کی ہے۔

شیخ ثناء اللہ ثنا بھی ولی دکنی کے شاگرد تھے۔ فائق نے انہیں ولی کے اجمل تلامذہ میں شمار کیا ہے۔ یہ بھی احمد آباد کے شیخ زادوں میں سے تھے اور مولانا محمد نور الدین حسین صدیقی السہروردی (م ۱۳۵۵/۱۴۰۲ع) کے مرید تھے۔ محمد شاہ کے زمانے میں کسی ہنگامے میں زخمی ہو کر وفات پائی اور اس طرح ”اپنی بیش قیمت زندگی“ صدقِ دل کے ساتھ اپنے پیروں پر قربان کر دی۔ فائق کے اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی مذہبی جھگڑے میں شہید ہوئے جس کا تعلق ان کے پیروں کی ذات و عقائد سے تھا۔ ثناء اللہ ثنا کے ہاتھ کا لکھا ہوا دیوانِ ولی کا مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں محفوظ ہے جو ۱۳۸/۱۴۲۵ع میں مکمل ہوا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ثنا نے ۱۳۸/۱۴۲۵ع کے بعد وفات پائی۔ رضی کی طرح ثنا کا کلام بھی نایاب ہے۔ فائق نے رضی کے یہ تین شعر دیے ہیں:

یہ ہو گئی ہے اسے نام سے ثنا کے ضد

کہ ثنا خدا کی بھی وہ بت نہیں کیا کرتا

ثنا کا کام جی ہے کہ اپنے منہ سے بس

سدا ثنا دہتِ بہار کی کیا کرتا

آ کے اس قاتل خون ریز کے مثل میں ثنا

جس نے سر اپنا جھکا دیا وہ سرافراز ہوا

ان اشعار سے صرف اتنا اذکارہ ہوتا ہے کہ اس کے زبان و بیان صاف ہیں اور مقطع میں وہ تخلص سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ ثنا بھی ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو شاگرد ولی ہو کر ولی کے رنگِ سخن کو پھیلاتے ہیں۔ شال میں اسی روایت کے علم بردار صدر الدین محمد فائز ہیں

لواب صدر الدین محمد خان فائز (۱۱۰۲ھ - ۱۱۵۱ھ/۱۱۱۱-۱۶۹۰ -

مئی ۱۷۳۸ع) عالمگیری سردار محمد خلیل زبردست خان (م ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ع) کے بیٹے تھے۔ تین پشتوں سے ان کا خاندان دہلی میں آباد تھا۔ زبردست خان سے علی مردان خان تک سب کا شمار امرائے ہند میں ہوتا تھا۔ فائز بھی منصب، اسارت اور جاگیر سے سرفراز تھے۔ علوم، متداولہ پر دستک گہ رکھتے تھے۔ بھگوان داس ہندی نے لکھا ہے کہ ”اس میں اکثر علوم جمع تھے۔ خاص طور پر اہمال، سیمیا اور صنائعِ بدائع میں اسے یدِ طولیٰ حاصل تھا۔“ عربی، فارسی و اردو پر بھی قدرت حاصل تھی جس کا اظہار فائز کی مختلف تصانیف اور خطبہ کلیات سے ہوتا ہے۔ علم صرف و نحو، ہیئت، طب، منطق اور مذہبیات پر ان کے رسالے دیکھ کر ان علوم سے ان کے شغف کا پتا چلتا ہے۔ عالمگیر کی وفات کے بعد مغلیہ سلطنت کا زوال اور روز بروز بادشاہوں کی تبدیلیاں یہ سب ان کے سامنے کے واقعات ہیں۔ محمد شاہ کی وفات سے تقریباً دس سال پہلے اور آبرو کی وفات کے تقریباً پانچ سال بعد وفات پائی۔ کیا فائز دہلوی شاہی ہند کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر تھے؟ اس پر تفصیلی بحث ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فائز نے اردو شاعری دلی میں دیوان ولی کے آنے کے بعد شروع کی اور ۱۱۲۳ھ/۳۱ - ۱۷۳۰ع میں جب اپنا کلیات مرتب کیا تو دس گیارہ سال کا اردو شاعری کا سرمایہ بھی اس میں شامل کر دیا۔ ہم نے یہ بھی لکھا ہے کہ آبرو کی شاعری کا آغاز ۱۱۱۲ھ/۱ - ۱۷۰۰ع کے لگ بھگ ہو چکا تھا۔ شاہ حاتم کی شاعری کا آغاز ۱۱۲۴ھ اور ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۲ع - ۱۷۱۶ع) کے مابین ہوا تھا۔ آبرو کا پہلا دیوان ۱۱۳۹ھ/۲۷ - ۱۷۲۶ع سے پہلے اور دوسرا دیوان ۱۱۴۴ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ع تک مرتب ہو چکا تھا۔ حاتم کا دیوان قدیم ۱۱۴۴ھ میں اور فائز کا دیوان اردو ۱۱۴۳ھ میں مرتب ہوا تھا۔ فائز، آبرو، ناجی، پکراک، مضمون، آرزو اور انجم وغیرہ کے معاصر ہیں اور ان اردو شعرا میں شامل ہیں جنہوں نے ولی کے زیر اثر رخنہ کا چراغ

روشن کیا۔ فائز کی بائیس تصانیف کی تفصیل پروفیسر ادیب نے دیوانِ فائز کے مقدمے میں دی ہے ۱۲ جن میں سے آکس فارسی زبان میں ہیں اور بائیسویں تصنیف ”دیوانِ اردو“ ہے۔ مقدمہ کلیات میں خود فائز نے تعدادِ اشعار کی جو تفصیل دی ہے اس کے مطابق غزلیاتِ رخنہ کے اشعار کی تعداد ۵۵۱ ہے اور مثنویاتِ رخنہ کے اشعار کی تعداد ۵۰۳ ہے، لیکن کلیات میں غزلوں کے اشعار کی تعداد ۱۷۶ اور مثنویوں کے ابیات کی تعداد ۳۶ ہے۔ کلیاتِ فائز، قومی عجائب خانہ کراچی کے محفوظے میں بھی اشعار کی یہی تعداد ہے۔ پروفیسر ادیب کے مرتبہ دیوانِ رخنہ ۱۳ میں غزلوں کی تعداد ۶۶ اور شعروں کی مجموعی تعداد ۳۰۷ ہے۔ اس میں پندرہ مثنویاں ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۳۹۴ ہے۔

فائز ایہام گو شاعر نہیں ہیں۔ انہوں نے ولی دکنی کا اثر قبول کر کے اس رنگِ سخن کو اپنایا جو ان کے تخلیقی مزاج سے قریب تھا۔ فائز کی ۶۶ غزلوں میں سے ۳۴ غزلیں ولی کی زمین میں ہیں۔ اپنے مزاج و شعری محرکات کے بارے میں فائز نے خطبہ کلیات میں لکھا ہے کہ :

”آغازِ شباب میں مزاج میں حُدت اور طبیعت میں شوخی حد درجہ تھی، اسی کے ساتھ رغبتِ عشق اور حسینوں سے تعلق کے باعث شعر گوئی اور غزل سرائی کا آغاز ہو گیا تھا۔ اس خاکسار نے دوسرے شاعروں کی طرح مضمون کے لیے کبھی کوشش و فکر نہیں کی۔ شوق کے غلبے میں جو کچھ دل میں آیا اسے بے تامل لکھ دیا۔“ ۱۳

اس اقتباس سے، فائز کے شعری محرکات کے بارے میں، دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ وصفِ حسنِ خوبان ان کی شاعری کا محبوب موضوع ہے، دوسرے وہ اور شاعروں کی طرح تلاشِ مضمون میں سعی و فکر کے قائل نہیں تھے بلکہ ’غلباتِ شوق‘ میں، جو ان کے دل میں آتا تھا، اسے بے توقف شعر کا جامہ پہنا دیتے تھے۔ یہی دونوں خصوصیات ان کے اردو کلام میں نظر آتی ہیں۔ فائز کے ہاں جذبے یا احساس کی گہرائی نہیں ہے بلکہ وہ سامنے کی باتیں رواں اور صاف انداز میں بیان کر دیتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

جب پہلے خرام کرتے ہیں

ہر طرف قتلِ عام کرتے ہیں

مکھ دکھا، چھب بنا، لباس سنوار

عاشقوں کو غلام کرتے ہیں

بھواب تیری شمشیر و زلفان کند
ہلک تیری جیسے کشاری لگے
وہی قدر قسائز کی جانے بہت
جسے عشق کا زخم کاری لگے
لیلیٰ محبوب کا ذکر مرد ہوا
اب ہماری تمہاری ہماری ہے
اے سید مست میری آنکھوں کے
لال بادل کی تجھ جھڑی ہے باد
دل شکنجے میں نہ ڈالو میرا
زلف کو گوندہ بنایا نہ کرو
ترچھی نگاہ کرنا ، کترا کے بات مننا
مجلس میں عاشقوں کی انداز ہے سراپا

اپنی شاعری میں فائز زیادہ تر اُن جذبوں کا اظہار کرتے ہیں جو محبوب کے
حسن ، اس کے ناز و ادا ، شوخی و طنازی ، ترچھی نگاہ ، مور سی چال اور
انداز دلبری سے دل عاشق میں پیدا ہوتے ہیں ۔ یا وہ محبوب کے اعضا مثلاً بال ،
ہلک ، نین ، کمر ، دانت ، بازو ، ہاتھ ، دہن ، مکھ ، لب اور قد کے اوصاف
شاعری میں بیان کرتے ہیں ۔ لباس محبوب مثلاً ساری ، اوڑھنی ، چیرہ ، جامہ
اور آزار وغیرہ بھی اسی کا حصہ ہیں ۔ ذکر محبوب سے ، جسے طرح طرح سے
مغاطب کر کے کبھی نور رخ ، پری ، چاند ، چادوگر میاد کہتے ہیں اور کبھی
پری زاد خوب رو فرشتہ ، دلربا ، سرین ، مہن اور نازنین کہتے ہیں ، ان کی
شاعری میں محبت والی ایک کیفیت سی پیدا ہو جاتی ہے :

غمزہ نگہ تغافل آنکھیں اب سیاہ چنچل
سار ب نظر نہ لائے انداز ہے سراپا
ہل ہل شک کے دیکھے ڈگ ڈگ چلے لٹک کر
وہ شوخ چوہل چھبلا طنز ہے سراپا
بھواب تیری شمشیر ، زلفان کند
ہلک تیری جیسے کشاری لگے
گال گل ، سین لوگن شمشلا
زلف سنبل مگر یو گلشن ہے

بیچ بھایا مجھ کو تجھ دستار کا
بند ہے دل طرہ زرتار کا
منہ پھول سے رنگیں تھا و ساری تھی اس پری
کھترانی ایک دیکھی میں پنکھٹ پہ جیوں پری
چیرہ سالو ، ازار چوڑی دار
جامہ بسمہ خوب زیبا ہے

فائز کی محبوبہ نچلے طبقے کی عورت ہے جو کبھی پنکھٹ پر ملتی ہے جسے بالہ
پکڑ کر وہ گھر چلنے کے لیے کہتے ہیں اور کبھی نہان ، ہولی یا میلے ٹھیلے کے
موقع پر اسے دیکھتے ہیں اور اس کے حسن دل ربا پر فریفتہ ہو کر شعر میں اس
کے وصف حسن کو بیان کر دیتے ہیں ۔ محبوب کا جسم ان کے لیے محرک
شاعری ہے ۔ ”نہان نگہ بود“ کے ، موقع پر جب وہ کھترانیوں کو دیکھتے ہیں
تو ان کا یہی انداز نظر شعر میں در آتا ہے :

ہر اک نار سورج سی سولہا دھڑے
کھڑی ہو سورج کی تپسیا کرے
نین دو کنول اور دو گل ہیں گلال
کلی چنچے کی ناک کو ہو مثال
دو جوبن سے سینہ ہے گلشن سگل
لگے جس میں ہستان سے امرت کے پھل
دو رومالوی دیوے گلشن کو آب
اسی چشمہ نواف پر دل ، سباب
کہوں آگے کیا شرم کی بات ہے
کہ امرت کا چشمہ یہ ظلمات ہے
نظارہ اُناب کا کروں صبح و شام
مجھے رات دن ہے نکویاں سے کام

جد شاہی دور کا یہی تہذیبی مزاج تھا ۔ اس کا اظہار ایہام گو شعرا کے ہاں بھی
ہوا ہے اور فائز کی طرح دوسرے شعرا کے ہاں بھی ۔ اس دور کی شاعری شوق
جسم کی شاعری ہے ۔ ولی کے دیوان کو پڑھیے تو اس میں تنوع نظر آتا ہے ۔
اس میں وصف حسن کا بیان بھی ہے اور عشق کے گہرے تجربات کا بھی ۔ ایہام
بھی ہے اور تصوف بھی ۔ ابدی سچائیاں بھی ہیں اور ہند و نصاغ بھی ۔ اس کی
وجہ یہ تھی کہ دکنی تہذیب میں ایک ٹھہراؤ تھا جب کہ جد شاہی دور میں ،

ہر چیز کے زیر و زور ہو جانے سے ، ماری تہذیب غیر متوازن ہو گئی تھی ۔ اسی لیے فرد جس طرف رجوع ہوتا دوسری طرف آنکھ اٹھا کر نہ دیکھتا اور باقی رُخوں سے اپنا رشتہ ٹانگا کاٹ لیتا ۔ یہی یک رخا پن ہمیں ایہام گویوں میں نظر آتا ہے اور یہی فائز کی شاعری میں نظر آتا ہے ۔ ”وصفِ حسن“ کا بیان فائز کی شاعری کا عمومی مزاج ہے جو یکساں طور پر ان کی غزلوں اور مثنویوں میں نظر آتا ہے ۔ وہ پندرہ مثنویاں ، جو دیوانِ فائز میں ملتی ہیں ، دراصل یانیہ نظمیں ہیں جو وصفِ جوگن ، وصفِ بھنگیڑن ، وصفِ کاجن ، وصفِ تنبوان یا تعریفِ بنگوٹ ، بیانِ میلہ بہتہ ، نہانِ نگہبود ، تعریفِ ہولی وغیرہ میں لکھی گئی ہیں ۔ عہد شاہی دور کی غیر متوازن تہذیب یہاں بھی اپنا جادو جگا رہی ہے ۔ فائز کی شاعری میں کوئی گہری معنویت نہیں ہے لیکن آبرو ، ناجی اور دوسرے شعرا سے کہیں زیادہ ان کے ہاں مقامی رنگ ملتا ہے ۔ ان کی شاعری کی قضا میں ، ان کے ذخیرۃ الفاظ میں اور ان کے رمز و کنایہ میں ہندویت کی چھاپ گہری ہے ۔ مثلاً یہ دو ٹین شعر دیکھئے :

کیلے کے گاہے سے ملائم دو بات
دیکھ کے مرجھائے تھے کیلے کے بات
چیری ہیں اس کی اربسی ، رمبھا و رادھکا
رہیوں نے پھر بتائی نہیں ویسی دوسری
دل فریبی کی ادا اس کی انسوپ
روپ میں تھی رادھکا سون بھی سروپ
جب کرے تب سورج کی ٹھاڑی رہ
چرخِ نوڑے نسو نرائٹ کہہ

یہی وہ رنگِ معنی ہے جو فائز کو اس دور کے دوسرے شاعروں سے ذرا سا مختلف کر دیتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ فائز نے ، ولی کے توسط سے ، براہِ راست دکنی ادب کی روایت سے اپنا رشتہ قائم کیا تھا ، اسی لیے ان کی شاعری کی تعبیر میں بھی روایت اپنی نفا کے ساتھ رنگ و اثر قائم کرتی ہے ۔ ایہام گو تلاشِ ایہام میں اس سے آگے نکل گئے تھے ۔ فائز دکنی روایت کے اس اظہارِ بیان کے ساتھ آخر تک وابستہ رہتے ہیں ۔

بنیادی طور پر فائز فارسی کے شاعر ہیں لیکن اُردو میں اپنا دیوان مرتب کر کے وہ فارسی کے ریختہ گویوں سے ، جو محض تفریحِ طبع کے لیے کبھی کبھار شعر کہتے تھے ، الگ ہو گئے اور اسی لیے اُردو شاعری کے اس ابتدائی دور میں

وہ اُردو ادب کی تاریخ کا حصہ ہیں اور دوسری صف کے شعرا میں آج بھی گھڑے ہیں ۔ مبتلا بھی اس دور کے ان شعرا میں شامل ہیں جنہوں نے دیوان ولی سے متاثر ہو کر اُردو میں شاعری کی اور اپنا دیوان مرتب کیا ۔

عبداللہ خان مبتلا کے دیوان کا اب تک ایک ہی نسخہ معلوم ہے جو برٹش میوزیم میں دیوانِ پکرو کے ساتھ بندھا ہوا ہے ۔ دونوں دواوین کا کاتب ایک ہے اور یہ دونوں دیوان ”عہدِ احمد شاہ بادشاہ ابدالی“ میں کتابت ہوئے ہیں ۔ ”دیوانِ پکرو“ دوازدہ شہر شعبان المعظم کو اور ”دیوانِ مبتلا“ ف توڑدہم شہر شعبان المعظم کو مکمل ہوا ۔ ترقیمے میں سالِ کتابت درج نہیں ہے لیکن زمانہ کتابت کو عہدِ احمد شاہ ابدالی کہا گیا ہے ۔ احمد شاہ ابدالی پانچویں حملے میں دلی پہنچا تو وہاں پانچ مہینے ٹھہرا ۔ اس زمانے میں عالمگیر ثانی کے بجائے اس کے نام کا خطبہ پڑھا گیا ۔ سیرالمتاخرین میں آیا ہے کہ :

”شاہ ابدالی ۷ جادی الاول روز جمعہ ۱۱۲۰ھ (۲۹ جنوری ۱۷۵۷ع) کو قندھار سے ہندوستان پہنچ کر دہلی کے قلعے میں داخل ہوا اور عالمگیر ثانی سے ملاقات کی ۔۔۔ یہ پانچویں مرتبہ تھا کہ شاہ ابدالی واردِ ہندوستان ہوا ۔۔۔ اور ۷ شوال ۱۱۲۰ھ (۲۶ جون ۱۷۵۷ع) کو شاہزادوں اور جانباز خان کی معیت میں کوچ کیا اور گنگا عبور کی ۔ ۱۵ گویا ۷ جادی الاول سے ہفتم شوال ۱۱۲۰ھ (۲۹ جنوری سے ۲۶ جون ۱۷۵۷ع) تک پانچ مہینے وہ دہلی میں رہا اور کہا جا سکتا ہے کہ یہی وہ دور ہے جسے کاتب نے عہدِ احمد شاہ ابدالی کہا ہے ۔ ترقیمے میں کاتب نے لکھا ہے ”نیمت تمام شد دیوان ریختہ عبداللہ خان تخلص مبتلا پسر میر جملہ“ ۔ عبداللہ خان مبتلا نامی کوئی شخص کسی تذکرے یا تاریخ میں ہمیں نہیں ملتا لیکن ”پسر میر جملہ“ کے الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی میر جملہ کا بیٹا تھا ۔ تاریخ میں کئی میر جملہ ملتے ہیں ۔ ایک میر جملہ میر محمد سعید ہیں جو گولکنڈہ میں

نہ ہم نے برٹش میوزیم کے اسی قلمی دیوان کے عکس سے استفادہ کیا ہے ۔ دیوانِ مبتلا ڈاکٹر عبادت بریلوی نے مختصر مقدمے کے ساتھ مرتب کر کے اورینٹل کالج بیگزین جلد ۳۳ ، شمارہ ۲ ، اگست ۱۹۹۷ع میں شائع کیا ۔ بعد میں ڈاکٹر نعیم احمد نے اپنے مقدمے کے ساتھ اسے مرتب کیا اور ”تھریئر“ دلی شمارہ ۱۵ ، جلد ۵ ، ۱۹۷۱ع میں شائع کیا ۔ دونوں مرتبین نے اپنے متن کی بنیاد برٹش میوزیم کے اسی واحد نسخے پر رکھی ہے ۔ (ج - ج)

قطب شاہی کا وزیر تھا اور شاہ جہان سے مل گیا تھا اور جس نے ۱۰ اپریل ۱۶۶۳ء کو وفات پائی۔ ۱۶ ایک اور میر جملہ عہد اللہ خان مخاطب بہ شریعت اللہ خان ہیں جن کے بارے میں مائثر الامراء میں لکھا ہے کہ اس کا نام عبداللہ تھا، توران کا رہنے والا تھا اور عالمگیر بادشاہ کے زمانے میں ہندوستان آیا اور پہلے ڈھاکہ کا قاضی، پھر عظیم آباد کا قاضی مقرر ہوا۔ فرخ میر کے مزاج میں اس نے بہت دخل حاصل کر لیا تھا۔ جہاندار شاہ سے جنگ میں فتح یابی کے بعد فرخ میر نے اسے ہفت ہزاری منصب اور میر جملہ خان خاناں معظم خان بہادر مظفر جنگ کا خطاب دیا۔ وہ بادشاہ سے بہت قریب تھا۔ ۱۷ ”میر المناخرین“ میں اس کا نام عہد اللہ لکھا ہے۔ ۱۸ ”تاریخ نجدی“ میں ۱۱۳۴ھ/۱۷۲۱ء - ۱۷۳۱ء کے ذیل میں لکھا ہے کہ:

”میر عہد عبداللہ مخاطب بہ شریعت اللہ خان ثم بہ عبداللہ خان بہادر مظفر جنگ ثم معتمد الملک میر جملہ معظم خان خاناں بہادر مظفر جنگ ترخانی سلطانی بن میر عہد و ناء سمرقندی کہ اپنے زمانے کے بڑے امراء میں سے تھا، ۵ رجب، شام کے قریب، شاہجہان آباد میں فوت ہوا۔ اس کی عمر ۶۶ سال اور چند ماہ تھی۔“ ۱۹

ان شواہد کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ عہد اللہ خان مبتلا، میر جملہ عہد اللہ خان مخاطب بہ شریعت اللہ خان (م ۴ رجب ۱۱۳۴ھ/۲۴ دسمبر ۱۷۳۱ء) کا بیٹا تھا۔ یہ خاندان دہلی میں آباد تھا اور مبتلا بھی یہیں دہلی میں تھا جیسا کہ اس نے اپنے ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے:

برجا ہے گر بے قدر ہے تو ہند میں اے مبتلا

ملک حبش میں آرسی کے مشتری کا کال ہے

صرف لفظ ”نکو“ کے استعمال کو دیکھ کر مبتلا کو دکنی کہنا اس لیے درست نہیں ہے کہ ولی کی پیروی میں شال کے بعض دوسرے شاعروں مثلاً عبدالوہاب پکرو نے بھی لفظ ”نکو“ کا استعمال کیا ہے۔ مثلاً:

کیوں صحبتِ ہداں میں نکو روئے بیٹھ کر

بدلے ہے طور غم ستی پکرو کا جی گھٹا

مجھ کسو واعظ نکو نصیحت کسر

بہار جس سے ملے ہوتا وہ فٹ

پیروی ولی میں زبان ولی استعمال کرنے کا یہی عمل مبتلا نے بھی اپنی ایک غزل میں کیا ہے۔ صرف اس قسم کے ایک آدھ لفظ کے علاوہ دیوانِ مبتلا کے زبان و

بیان پر کوئی ایسا اثر نہیں ہے جو کسی طرح بھی دکن سے مخصوص ہو۔ دیوان ولی ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء میں جب دلی آیا اور وہاں کے شعرا کو متاثر کیا تو جیسے فائز نے رنگ و رواج زمانہ دیکھ کر ریختہ گوئی شروع کی اسی طرح مبتلا نے بھی ولی کے رنگِ سخن میں شعر کہہ کر اپنا دیوان مرتب کیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مبتلا کا یہ دیوان، فائز کے دیوان کی طرح، نادر گردی سے پہلے مرتب ہو چکا تھا اس لیے کہ اس میں اس ہولناک واقعے کی طرف کوئی اشارہ نہیں ملتا۔

مبتلا کا دیوان ریختہ شروع سے آخر تک ولی کے رنگ میں ہے۔ مبتلا نے غزلیں کی غزلیں یا تو ولی کی زمین میں کہی ہیں یا پھر ان کا ردیف و قافیہ بدل کر غزلیں کہی ہیں۔ دیوان کو پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ شعوری طور پر رنگِ ولی کی پیروی کر کے صرف اسی انداز کی شاعری کر رہا ہے اور بار بار اپنے کلام کا مقابلہ کلام ولی سے کرتا جاتا ہے:

ریختہ کہنے کے فٹ میں مبتلا کچھ ولی اور شوقیا سے کم نہیں

اہیں کان پکڑے گر انصاف سوں سنے ریختے مبتلا کے ولی

کیوں نہ ہو مبتلا ولی یہ چرب عشق کے ملک کا وہ سلطان ہے

مرے اشعار سوں عالم چراغان ولی گرچہ کیا روشن دکھن کو

مبتلا کے کلام میں، فائز ہی کی طرح، سوائے دو چار اشعار کے کہیں ایہام نہیں ہے۔ یہ شاعری براہِ راست ولی کے اس عشقیہ رنگِ سخن سے متاثر ہے جسے ہم واقعہ نگاری کہہ سکتے ہیں۔ ایسی شاعری جس میں محبوب کے وصفِ حسن و جمال، دین، نین، مکھ، لب، نگاہ، زبان، قد، خط، زلف، ابرو، رخسار، لباس، رفتار، جور و جفا، ناز و انداز، کیفیتِ پجر و وصال کو موضوعِ سخن بنایا جاتا ہے۔ مبتلا کا موضوعِ شاعری بھی یہی ہے۔ ولی نے اپنی شاعری کے بارے میں کہا تھا:

ولی شعر میرا سراسر ہے درد خط و خال کی بات ہے خال خال

فائز و مبتلا نے خط و خال کو تو اپنا لیا لیکن درد کو شاعری میں نہ سمو سکے۔ ولی دکنی کی طرح مبتلا کے ہاں محبوب مرد بھی ہے اور عورت بھی۔ ولی ہی کی طرح مبتلا نے بھی اپنے محبوبوں کے ناموں کو ردیف بنا کر غزلیں کہی ہیں۔ مبتلا کا یہ دیوان جوانی کے جذبات کا اظہار ہے۔ اس میں کسی قسم کی گہرائی نہیں ملتی۔ اگر مبتلا کی غزلوں کا ولی کی غزلوں سے مقابلہ کیا جائے تو وہ ولی کے رنگ میں ہوتے ہوئے بھی ولی جیسی نہیں ہیں۔ ولی کے

ہاں شاعری تجربے کا اظہار ہے اسی لیے ولی کے شعر آج بھی متاثر کرتے ہیں۔ مبتلا کی شاعری سپاٹ اور بے اثر ہے لیکن اس دور میں، زبان و بیان کی سطح پر، وہ ایہام گوئیوں سے مختلف مادگی اظہار کی نمائندہ ضرور ہے۔ روایت کے اس ابتدائی دور میں جی اس کی اہمیت ہے۔ آپ بھی یہ چند شعر دیکھیے :

رہے ثابت قدم اس وقت ہوش مبتلا کیوں کر
جب آوے سر پر اس کے تیغ لے کر داربا مہرا
اس کے آگے سنبھل کے جسا اے دل
دشمن چاٹ ہے پیسا کی ادا
دیکھ کر حال میرا کوہکن اور مجنوں نے
ہو کے حیران ابی دانت سور لب کو کاٹا
تمھارے عشق نے موج جنوب سور
پکایک ملک دل کوں آن گھیرا
تیرے مکھ پہ قطرے عرق کے نہیں
ستارے ہیں سور سہ سے متصل
ساق تو جسام سے کی تکلیف مجھ کو ستا کر
میں دیکھ تجھ لین کون مستانہ ہو رہا ہوں

مبتلا کا کلام شالی ہند میں ولی کے اثرات کو ظاہر کرتا ہے جس پر نہ صرف اس دور کا ہر شاعر بلکہ خود مبتلا بھی فخر کر رہا ہے :

فرشتے آسمان سے کیوں کہیں نہیں آئیں مجھ کوں
بشر کی حد سور باہر ہے لٹ یہ ریخت میرا

ولی دکنی جامع الشعرا ہے۔ اس دور کے کم و بیش ہر شاعر نے، اپنے مزاج اور ذوق پسند کے مطابق، ولی کے رنگِ سخن سے اپنی فکر اور اپنے کلام کو متاثر ہے۔ شاہ تراب علی تراب نے بھی معرفت و مسائل تصوف کا رنگ کلام ولی سے لے کر شاعری کی اس مخصوص روایت کو آگے بڑھایا :

کہاں طبر ولی تھی یوں تراب نکتہ سنج کہہ توں
خیال معرفت میں جیوں کہ میری طبع عالی ہے

اور چونکہ یہ ان کی تخلیقی قوت کی اساس ہے اس لیے اس دور کے دوسرے شاعروں کی طرح شاہ تراب بھی بار بار اپنا اور اپنی شاعری کا مقابلہ ولی سے

کر کے کبھی خود کو ولی عصر اور کبھی ولی ثانی کہتے ہیں۔

گر منیں فردوسیاں سور بو غزل میرا ولی
پھر سمندر طبع شاید اوس کا جولان ہوئے گا
پروانہ جل تراب ہوا سو عجب ہے کیا
روشن سراج دل سور ولی کا سخن ہوا
میرے شعراے دکھوت خوشہ چیں ہیں
ولی عصر خوش تقریر ہوں میں
دیکھ دلبر تجھے کہہا ہے تراب
جنگ میں بے شک ولی ثانی ہے

شاہ تراب علی تراب کا ذکر کسی تذکرے میں نہیں ملتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ خلوت گزریں، فقیر منش انسان تھے اور ادبی مراکز سے دور، اپنے پر کے ارشاد کے بموجب، ترنامل موضع چٹ پیٹ (ارکاٹ) میں رہتے تھے۔ ترنامل ان کا وطن نہیں تھا بلکہ ان کے پر نے، اس علاقے کی عمل داری الہیں بخش کر، انہیں یہاں کا تکیہ دار مقرر کیا تھا جس کا ذکر انہوں نے بار بار اپنی شاعری میں کیا ہے۔ ف۔ ۲ معین الدین علی قبلی (م ۱۱۹۹ھ - ۸۵ - ۸۴ع) نے اپنے رسالے ”فتوح المعین“ میں شاہ تراب کو اپنا چچا بتایا

ف۔ ۱۔ دیوان تراب (قلمی) غزولہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔ یہ دنیا میں واحد معلوم نسخہ ہے۔ ہم نے اسی سے استفادہ کیا ہے۔

ف۔ ۲۔ (الف) تراب عاشق ہے بساک تکیہ دار ترنامل

ہوا ہے مبتلا دیکھت قطار گودڑی پوشان (دیوان تراب)

(ب) خویش چھوڑا، آشنا چھوڑا، وطن چھوڑا ہوں سب

جب حسینی نے کیسا ارشاد بسا شاعر نجف

(دیوان تراب)

(ج)

اے یارو طرسمہ سنو تسقل ہے کرناٹک میں ترنامل

یہل مشہور جس کا ہے دیول او دیول کا نانوں ارناسجل

اوس ارناسجل کوں مار گھنڈل وو بخشا واپ کا منجے عمل

جو پر حسینی پیارا ہے یسو تراب اس کا بلہارا ہے

[گیان سروپ، از شاہ تراب، ص ۲، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی]

ف۔ ۳۔ ج ”ہویدا چند معین در بہشت“ سے مثال وفات برآمد ہوتا ہے۔

ہے۔ تجلی کے الفاظ یہ ہیں ”بخدمت عدوی فلک جناب غوث اللہ خطاب شہادت اسباب حضرت شاہ تراب گنج الاسرار چشتی مدظلہ تعالیٰ۔“ ۲۱۱ شاہ تراب نے اپنے دیوان میں ایسے اشارے کیے ہیں جن سے ان کے حالات زندگی پر روشنی پڑتی ہے۔ شاہ تراب نے ایک غزل میں بتایا ہے کہ ترتیب و فکر دیوان کے وقت ان کی عمر ۳۰ سال تھی۔ یہ دیوان ایک سال میں مکمل ہوا اور اس وقت سنہ ۱۱۴۰ھ/۱۷۲۷ء تھا۔ ”گل خورشید“ اس کا مادہ تاریخ ہے :

جب فکر یہ کیا تھا میر رنگیں خیال کی
تھی عمر اس فقیر (کی) تب چہل سال کی
ستہ یک ہزار و یک صد و ہفتاد تھا دکھو
تصنیف جب کیا ہوں صفت ذوالجلال کی
تھا علم معرفت کا میرے شور ملک میں
رکھتا تھا آرزو تو چہار بجہ کمال کی
دیوان ایک سال میں اتمام سب ہوا
تصریف میں تو دلبر ابرو ہلال کی
تب بابل خرد ”گل خورشید“ خبر دیا
خوش آئی دل کوں بات او رنگیں مقال کی

شاہ تراب نے بارہ شعر کی ایک اور غزل میں بتایا ہے کہ یہ دیوان کسی بھٹی خان کی تحریک پر انھوں نے تصنیف کیا تھا۔ اس سے چلے انھیں ”تصوف میں رسالے لکھنے کے سوا شوق سخن نہیں تھا۔“ یہ بھی لکھا ہے کہ غزل میں خط و خال کا ذکر کر کے انھوں نے ”راز باطن کو ظاہر کیا ہے“ :

عجب ہے ذات پاک بھٹی خان
کتنا جس کے سبب سوں فکر دیوان
لے آیا شعر پر میری طبیعت
دیکھو اکثر سخن کی کہہ نکات
بھٹے ہرگز نہ تھا شوق سخن تب
مگل مضمون جب کہہ گئے قدیمات
کہا او خراب دریا دل اٹل او
کے میں صاحب سخن ہوں ہوا سخندار
ہمیشہ تسازہ مضمون بول کسر لا
سخن کا سرسبز دریا ہے میدان

دگر سازان ہم صحبت کہے سب
کہ اے دیوانے کر دیوان کا سامان
تصوف میں رسالے بولتا تھا
نہ تھا شوق غزل ہرگز عزیزان
اوس معنی کے نہیں پھر خال و خط میں
کیا ہوں راز باطن بہت بہان

ان غزلوں سے معلوم ہوا کہ :

(۱) ۱۱۴۰ھ/۱۷۲۷ء میں شاہ تراب کی عمر ۳۰ سال تھی۔ اس حساب سے ان کا سال پیدائش ۱۱۳۰ھ ہوتا ہے۔ اس سے یہ بات بھی پایہ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ ”گیان سروپ“ کے جس نسخے ۲۲ پر سنہ کتابت ۱۱۲۱ھ/۱۷۰۹ء درج ہے وہ محض کتابت کی غلطی ہے اور اس سنہ سے شاہ تراب کے بارے میں کسی قسم کے نتائج اخذ کرنا اس سے بڑی غلطی ہے۔

(۲) اس وقت تک شاہ تراب صرف تصوف کے رسالے لکھتے تھے، انھیں سخن گوئی کا کوئی شوق نہیں تھا۔ یہ دیوان ان کی پہلی شعری تصنیف ہے۔ اس کے بعد ہی ان کی صلاحیتوں کے جوہر کھلے اور ان کی ساری منظوم تصانیف اس کے بعد وجود میں آئیں۔

دیوان تراب سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا لقب گنج الاسرار تھا جو ان کے پیر و مرشد پیر بابا شاہ حسینی نے انھیں دیا تھا :

تسام میرا تراب نقش پا گنج الاسرار ہے لقب بولسو
تراب نجف خوب دریافت کر کہے ہم کون تب گنج الاسرار تم

پیر بابا شاہ حسینی بھی صاحب دیوان تھے :

دل اگر چاہے گا پار، دل پسند خوش گزندگو

لے کے دیوان حسینی دیکھ اے عالی مقام

۱۷۱۷ء کی ایک غزل میں اپنا شجرہ خلافت بھی بیان کیا ہے جو آنحضرت سے لے کر میراجی شمس العشاق، برہان الدین جامی، امین الدین اعلیٰ، بابا شاہ حسینی اور علی پیر سے ہوتا ہوا پیر بادشاہ (سید بابا شاہ حسینی) تک آیا ہے۔ شاہ تراب انھی حسینی پیر کے مرید و خلیفہ تھے۔ سارے دیوان میں تراب عاشق ہیں اور حسینی پیر معشوق ہیں۔ غزلوں کی غزلیں ان سے مخاطب ہو کر کہی گئی ہیں۔

جب سون پا ہا شاہ حسینی مرشد کامل ملا
دل میرا پر دوجہاں سون بسکہ بے پروا ہوا
ہیرا نہ ہیر شاہ علی ہیر رہنا
مرشد میرا حسینی جو ثانی امیر ہوا
جس گھر سون فیض پایا تمام ہند پور دکن
اوس گھر کا میں خلیفہ روئے زمیں ہوا

شاہ تراب کو دکن اس لیے عزیز ہے کہ یہاں ان کا محبوب رہنا ہے اور اسی لیے انہوں نے زبانِ دکھنی میں شعر کہے ہیں :

تیرا صنم رہا ہے دکھن کے تئیں وطن کر
کیوں کر میں چھوڑ جاؤں ملکِ دکن کون بولو
آ دلہرا جو ساکن دکھن ہوا تراب
بولا ہولب شعر بہت زبانِ دکھن سنی

”دیوان تراب“ سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں اقوامِ مغربی سر زمینِ دکن پر اپنے قدم جما رہی تھیں اور ان کے اثرات سارے معاشرے پر پڑ رہے تھے :

ملک سارا او فرنگستان ہوا
پلاپلی ملک کفرستان ہوا
غلبہ قوم نصارا بسکہ رستہا ہر طرف
کر ظہور اپنا شباب اے مہدی آخر زمان
ہوا ہے ہر طرف ہنگامہ دیکھو قوم نصاریٰ کا
خدایا بھیج مہدی کون جوں قائم رہے مسلمان

شاہ تراب نے ”ظہور کلی“ میں لکھا ہے کہ ۱۱۵۰ھ/۳۸-۱۷۳۷ء میں حضرت پیر بادشاہ نے انہیں خلوت میں بلایا ، سر سے پیر تک بدر قدرت پھیرا اور کہا کہ تو میرا فرزند ہے ، عاقل و ہوشیار ہے اس لیے میں تجھے ”گنج الاسرار“ کے لقب کے ساتھ اپنا خلیفہ مقرر کرتا ہوں :

او ولی عصر مرشد ناہدار در سن پنجدہ و یک صد یک ہزار
روز جمعہ ماہ رجب وقت شام دی خلافت گنج الاسرار بخشے نام
دیوان تراب میں غزلیات کے بعد کچھ ترجیع بند اور قطعات وغیرہ بھی شامل ہیں جب میں سے ایک ترجیع بند کی تاریخ تصنیف ۱۱۷۵ھ/۶۲-۱۷۶۱ء
”جفی خبیث“ سے برآمد ہوتی ہے :

خیر کون پھیر اوس کے کہہ تاریخ بس تون جتنی خبیث کہہ تاریخ

اس سے یہ بات سامنے آتی کہ اس دیوان میں ۱۱۷۵ھ/۶۲-۱۷۶۱ء تک کا کلام شامل ہے اور وہ غزلیں جو حاشیے پر حروفِ تہجی کے مطابق درج ہیں ۱۱۷۱ھ/۵۸-۱۷۵۷ء اور اس کے بعد کی ہیں۔ اس دیوان میں بعض شعر کاٹ کر ان کی جگہ دوسرے اشعار لکھے گئے ہیں ، بعض مصرعوں میں تبدیلیاں بھی کی گئی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ دیوان یا تو خود شاہ تراب کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے یا پھر ان کی ملکیت رہا ہے۔ دیوان تراب (۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ء) کے علاوہ شاہ تراب کی دوسری معلوم منظوم تصانیف یہ ہیں۔

(۱) ظہور کلی : (۱۱۷۱ھ/۵۸-۱۷۵۷ء) یہ ایک طویل نظم ہے جو جیس ابواب پر مشتمل ، اپنے بیٹے غلام مرتضیٰ کی فرمائش پر اس کی ہدایت و راہنمائی اور تصوف و معرفت کے نکات کی وضاحت کے لیے لکھی گئی ہے۔ ”ظہور کلی“ اس کا تاریخی نام ہے۔ اس میں تصوف امینیہ کے پانچ عناصر اور پچیس گنوں کی تشریح کی گئی ہے اور بہت سے نکات کو حکایات کے پیرائے میں بھی بیان کیا گیا ہے۔

(۲) گلزار وحدت : (۱۱۷۳ھ/۲۳-۶۰/۱۷۵۹ء) چودہ ابواب پر مشتمل ایک اور طویل نظم ہے جس کے ہر باب کو ”کلی“ کہا گیا ہے۔ اس کا موضوع بھی تصوف ہے جس میں ”ظہور کلی“ کے خیالات و افکار کو نئے پیرائے میں بیان کر کے تصوف امینیہ کی وضاحت کی گئی ہے۔

(۳) گنج الاسرار : (۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۷۶۵ء) جس کا سال تصنیف اس شعر کے آخری تین لفظوں سے ظاہر ہوتا ہے :

خرد تاریخ نظم انتخابی بگفتا ”گنج الاسرار ترا“

کئی ہزار اشعار پر مشتمل ایک طویل نظم ہے جس میں وضاحت کے ساتھ علمِ رمل کو ، جو خاندانِ امینیہ کی خصوصیات میں شمار ہوتا ہے ، بیان کیا گیا ہے۔ شاہ تراب نے یہ مثنوی اپنے پیر مرشد کی فرمائش پر قلمبند کی تھی۔

(۴) مثنوی تراب : ایک عشقیہ مثنوی ہے جس میں شاہ تراب نے ”مہ جبین و ملا“ کے عشق کی داستان بیان کی ہے۔ مہ جبین ایک خوبصورت عورت تھی جس کا شوہر ہردیس ہیں تھا۔ ایک دن اپنے شوہر کو خط لکھوائے کے لیے اس نے مسجد کے ”ملا“ کو بلوایا۔ ”ملا“ کی نظریں چار ہوئیں تو عشق کا سحر اثر کر گیا اور وہ کیا لکھوں کیا لکھوں کہتا کربیاں چاک ، دیوانہ وار کلیوں میں پھرنے لگا۔ کچھ عرصے کے بعد مہ جبین کا شوہر واپس آ گیا۔ ایک دن وہ دونوں دریا کی سیر کو گئے۔ اتفاق سے ”ملا“ بھی وہاں آ گیا۔ شوہر نے

دیوانے عاشق کو دیکھ کر مہ جبین کی جوتی دریا میں ڈال دی :

کہا بھر اوس شہید ناز کے سات
کہ تم عاشق کلاتے ہو عجب بات
ندی میں دھن کی جا جوتی بڑی ہے
مصیبت یہ میرے سر پر کھڑی ہے
چلے گی ہاڑب لنگی آج سندھ
چوہیں گے اوس کے تلوے بیچ کنکر
وہی عاشق سندھ کا اوکلاوے
ندی سوں کاڑ جو پاپوش لاوے

عاشق صادق نے جو یہ سنا تو فوراً دریا میں کود گیا اور مہ جبین پر اپنی ثابت قدمی ثابت کر دی ۔ جیسے ہی ”ملا“ نے غوطہ لگایا دریا میں ایک خوبصورت محل نظر آیا ۔ ”ملا“ اس محل میں جا کر بیٹھ گیا ۔ مہ جبین نے جب یہ دیکھا تو اس کا جی بھر آیا اور وہ بھی دریا میں کود پڑی ۔ کچھ دیر بعد دونوں عشق و معشوق ایک ساتھ باہر نکلے ، شوہر کو اپنا دیدار کرایا اور پھر واپس جا کر اس محل میں رہنے لگے ۔ اس کے بعد تراب نے عشق حقیقی کے نکات بیان کیے ہیں ۔ میر نے اپنی مثنوی ”دربائے عشق“ میں بھی ایک ایسا ہی قصہ بیان کیا ہے ۔ (۵) گیان سروپ ۲۳ : ۲۲ اشعار پر مشتمل ایک نظم ہے جس میں ہندو اسطور کے ذریعے ساوک و معرفت کے نکات بیان کیے گئے ہیں ۔ اس کی بحر مترنم و روان ہے اور ہر بند میں تین شعر کے بعد ٹپ کا یہ شعر دہرایا گیا ہے :

جو پیر حسینی پیارا ہے یوں تراب اوس بلہارا ہے

(۶) من سمجھاؤں : یہ ایک اور طویل نظم ہے جس میں تصوف امینیہ کو ہندو مذہب و اسطور کے حوالے سے بیان کیا ہے ۔ اس نظم کے بارہ حصے ہیں اور ہر حصے میں ایک موضوع کی وضاحت کی گئی ہے ۔ ہر حصے کی بحر الک ہے ۔ من سمجھاؤں مرہٹی شاعر و منت رام داس کی نظم ”شہری مناجے شلوک“ کے جواب میں لکھی گئی ہے ۔ اسی لیے اس پر رام داس کی اس نظم اور اس کے فلسفے کا واضح اثر ہے ۔ انجمن ترقی اردو پاکستان کے خطوط ۲۵ء ، جو ۳۰ ربیع الثانی ۱۴۱۸ھ / اکتوبر ۱۹۹۶ء کو لکھا گیا ہے ، معلوم ہوتا ہے کہ اس کا اصل نام ”اسرار امینیہ“ تھا ۔ اس میں ”من سمجھاؤں“ کے ابتدائی چار شعر شامل نہیں ہیں جس میں تراب نے بتایا ہے کہ اس کا نام من سمجھاؤں بھی ہے ۔ ع ”بھی من سمجھاؤں اوس کا نام را کھا“ ۔ معلوم ہوتا ہے کہ بعد میں چار شعر کا

اضافہ کر کے تراب نے اس کا نام اسرار امینیہ کے ساتھ ساتھ ”من سمجھاؤں“ بھی رکھ دیا ۔ امین الدین اعظمی کا تصوف فلسفہ ویدانت سے متاثر ہے ۔ یہی صورت اس نظم کے خیالات و افکار میں ملتی ہے ۔ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی ”من سمجھاؤں“ ایک دلچسپ نظم ہے ۔

یہ سب نظمیں نکات تصوف کی وجہ سے دلچسپ ہیں لیکن ”دیوان تراب“ تصوف کے ساتھ ساتھ شاعری کے اعتبار سے بھی اس لیے دلچسپ ہے کہ اس کا رشتہ اس دور کی روایت کے ساتھ قائم ہے ۔ یہ دیوان شروع سے آخر تک تصوف و معرفت کے رموز کی ترجمانی کرتا ہے جس کا اظہار خود تراب بھی بار بار کرتے ہیں :

روز و شب جس کون رہے گا سیر دیوان تراب
بجائے عشاق میں او معرفت داں ہونے کا
اے تراب معرفت میں بولا ہوں
یعنی رنگیں سخن فصاحت کا
تراب مبتلا کے سب سخن کوں
کہیں گے عارفان سب آفریں باد
گوہر دریاے وحدت ہے تراب
شعر میرا دیکھ توں انصاف سوں

تصوف تراب کا ذاتی تجربہ ہے ۔ جی ان کی زندگی اور مقصد زندگی ہے ، اسی لیے ان کے اشعار میں واقعیت ملتی ہے ۔ اپنی غزلوں میں وہ ایک ایسے عاشق کے روپ میں نظر آتا ہے جو جام وحدت پی کر عالم عبودیت میں دنیا کو دیکھ رہا ہے ۔ تراب عشق مجازی کی بھی تلقین کرتے ہیں لیکن اس کے ساتھ شرط یہ ہے : ہونسا فی الشیخ اول اے تراب مثل سایہ دلربا کے پھر توں سات حسن محبوب اور اس کے خط و خال کے اظہار کی اہمیت یہ ہے کہ اس کے ذریعے شاہدہ حق کی گفتگو اس طور پر کی جا سکتی ہے کہ وہ ظاہر ہو کر بھی چھپے رہیں :

اے تراب راؤر حق عیساں مت کر
خال و خط یسچ بول مطلب سب
چشم بتاب میں معرفت کردگار ہے
جول مردک میں گنج نہاں آشکار ہے

شاہ تراب کی شاعری کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ بڑے سے بڑے نکتے کو عام

زبان میں سادگی کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں۔ ان کا دیوان تصوف امینیہ اور رموز معرفت کا ایک بحرِ ذخار ہے۔ اپنی بات اور تجربے کو بیان کرنے کے لیے وہ جہان فارسی رموز و علامات کا سہارا لیتے ہیں وہاں ہندو اسطور و تلمیحات کو بھی اسی اعتاد کے ساتھ پہلو بہ پہلو استعمال کرتے ہیں۔ تراب کے دیوان میں کئی غزلیں سوال و جواب کے پیرائے میں ملتی ہیں۔ ایک غزل ریختی کے انداز میں بھی ملتی ہے۔ انہوں نے مشکل زمینوں اور طویل ردیفوں میں بھی غزلیں کہی ہیں۔ مکرر قافیے کا استعمال بھی کیا ہے۔ صنائع بدائع کا التزام بھی کیا ہے۔ غزل کی ہیئت میں نعت و منقبت بھی لکھی ہے۔ ایک ”سی حرفی“ بھی لکھی ہے۔ ان کے ہاں شاعرانہ تعلی بھی ہے اور اپنی ذات، عقائد، سلسلے اور شاعری کے بارے میں بھی متعدد اشعار ملتے ہیں۔ نظموں کی طرح اس دیوان کا موضوع بھی تصوف اور صرف تصوف ہے۔ لیکن ایک موضوع ہونے کے باوجود شاہ تراب کی غزلیات میں تنوع ملتا ہے۔ یہاں عشق کی سرشاری بھی ہے اور والہانہ پن بھی۔ یہ عشق پھر بھی ہے اور وصال بھی۔ یہ عاشق بھی ہے اور محبوب بھی۔ خدا بھی ہے اور جلوۂ خدا بھی۔ یہ ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ساری کائنات ایک وحدت پن گئی ہے۔ عشق کی اسی سرشاری کی وجہ سے ان کی شاعری ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے۔ اس اعتبار سے شاہ تراب وہ واحد شاعر ہیں جنہیں ہم خالصاً تصوف کا شاعر کہہ سکتے ہیں۔ ان کی زبان پر دکھنی اردو کا اثر گہرا ہے لیکن وہ وہ زبان نہیں ہے جو ہمیں حسن شوق، فلی قطب شاہ، لصرقی یا غواصی کے ہاں نظر آتی ہے، بلکہ یہ وہ زبان و بیان ہیں جو ولی دکھنی کے ہاں نظر آتے ہیں اور جو مزاجاً آبرو و ناجی سے قریب تر ہیں۔ شاہ تراب کی شاعری کے اس مزاج سے واقف ہونے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے :

جیوں کہ ہوئے گل ہے پنہاں رنگ میں ہمرنگ ہو
یوں دلیل ”نعت و اقرب“ بس ہے قرب یار کا
توں شریک سب کا تیرا کوئی نہیں مثل و شریک
میں تو شاہد ہوں بیاب تیرے اکیلے پن کا
چلا آتا ہے بے باکی سون او شوخ حنا ہندی
نکالا آج غوں ریزی کا اسباب مفر کس کا

گل شے فنا، بقا ہے مگر روئے ذوالجلال
کلفت تعینات کا سہار ہو گیا

بشار صبا! نہ پوچھ توں نرگس کی کیفیت
بشار چشم دیکھ کے بشار ہو گیا
جو کس راہ عشق میں دے سر گیا
نیام اپنا دو چہاں میں کر گیا
احمد احمد میں ہم چند حجاب رکھ
پھر آپ اپنا طالب دیدار ہے خدا
تراب طائر وحدت گرفتار عناصر ہو
بھٹکتا دریا دریا ہے شاید آشیان بھولا
تراب نقش پا ہو کر رہا ہوں کوئے جاناں میں
میرا نام عاشقوں میں سب شہار ہوتا تو خوب ہوتا
میرے فقیر خانے قدم رنجہ چو کرے
بشارے کدھر ہوا ہے تمہارا خیال آج
نگہ کج، ادا کج، چلت چال کج
سراپا ہے ابروئے خم دار کج
شمع رو کی یاد میں پروانہ یار
دن گیا اور رات ساری ہے ہنسوز
حمد اللہ کے ہو رسوائے عالم
فنون عشق میں مشہور ہیں ہم
جس نے کیا ہے خدمت عشاق اختیار
اوس سرو نونال کوں ہرگز خراب نہیں
افسانہ میرا یار کی خدمت میں لکھوں کیا
میں آپ دیکھو صورت افسانہ ہوا ہوں
زاہدا ڈھونڈتا کہاں مجھے کوں
او تو موجود ہے ہمارے میں
یاد ہم کوں تم کرو یا مت کرو
ہم تمہاری یاد میں مشغول ہیں
واجب کو جیوں ضرور ہے ممکن ظہور کوں
یوں روح و جسم لازم و ملزوم ہو جیسے

تراب کی شاعری کا مقابلہ اس دور کے کسی شاعر سے کیجیے تو یہ شاعری رنگ و بو میں اس سے مختلف محسوس ہوگی۔ ان اشعار میں تصوف کی مخصوص روایت اپنے

مخصوص تصورات کے ساتھ جلوہ آرا ہے۔ تراب کے ہاں آپ کو کیفیاتِ قلب کا اظہار بھی ملے گا اور احساس و جذبہ بھی شاعری میں رنگ بھرتا محسوس ہوگا۔ تراب کے ہاں تصورات و مضامین تصوفِ ان کے اپنے تجربے کے ساتھ گلے ملتے ہیں لیکن اس تجربے کا اظہار، زبان و بیان کی کمزور روایت کی وجہ سے، ویسا بھرپور نہیں ہے جیسا ہمیں میر درد یا میر کے ہاں نظر آتا ہے۔ لیکن یہ دیوان بھی اسی روایت کی ایک منزل ہے جہاں ایک بلند مقام پر میر درد کھڑے ہیں اور جس روایت کو ولی دکنی نے اپنی شاعری کا موضوع بنایا تھا۔ شاہ تراب ولی کے اس رنگ کو یقیناً آگے بڑھاتے ہیں۔ ان کی نظموں میں شاعری پر مقصدیت غالب ہے لیکن دیوان میں مقصد و موضوع شاعری کے ساتھ گھل مل گئے ہیں، اور غزل کے سانچے میں ڈھل کر ان میں وہ تعمیم پیدا ہو گئی ہے کہ تراب کے اکثر اشعار آج بھی ہمیں دلچسپ معلوم ہوتے ہیں۔ نئی اعتبار سے بھی ان کی غزلیں ان کی نظموں سے بہتر ہیں۔ میر محمود صابر بھی اس دور کے ایک قابل ذکر شاعر ہیں۔

میر محمود صابر (م ۱۸۱/۶۸ - ۱۷۶۷ع) اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جنہوں نے، فائز کی طرح، فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی اپنا دیوان مرتب کیا۔ میر علی شیر قانع ٹھٹھوی نے لکھا ہے کہ میر محمود صابر کے والد استر آباد سے دہلی آئے اور وہیں آباد ہو گئے۔ صابر دہلی ہی میں پیدا ہوئے۔ ۲۶ قانع نے اپنے دوسرے تذکرے ”تحفۃ الکرام“ میں یہ بھی لکھا ہے کہ ”نواب سیف اللہ خان کا عہد تھا کہ ۲۸/۵۱۱۳۰ - ۱۷۲۷ع میں عتبات عالیات کی زیارت سے واپس آکر ٹھٹھہ میں سکونت اختیار کی اور یہاں عقد کر لیا۔ . . . چند ماہ ہوئے وفات پا چکے ہیں۔“ ۲۷ اس سے دو باتیں واضح ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ زیارت سے واپسی پر ۲۸/۵۱۱۳۰ - ۱۷۲۷ع میں صابر ٹھٹھہ (سندھ) آئے اور یہیں آباد ہو کر شادی کر لی۔ گویا اس وقت وہ نوجوان تھے۔ اور دوسرے یہ کہ جب قانع نے ”تحفۃ الکرام“ میں ان کا حال لکھا تو وہ اس سے چند ماہ پہلے وفات پا چکے تھے۔ تحفۃ الکرام ۶۸/۵۱۱۸۱ - ۱۷۶۷ع میں مکمل ہوا۔ اسی سال میر محمود صابر کا اردو دیوان بھی پایہ تکمیل کو پہنچا جیسا کہ قطعہ اتمامِ دیوان کے اس آخری شعر سے ظاہر ہوتا ہے :

سالِ تاریخِ صابر از الہام

گفت ہاتف ”زبے خجستہ کلام“

”زبے خجستہ کلام“ سے ۱۱۸۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ

اسی سال تحفۃ الکرام مکمل ہوا۔ اسی سال صابر کا دیوان اردو مکمل ہوا اور اسی سال صابر نے وفات پائی۔

”مقالات الشعراء“ ۲۹ میں میر قانع نے صابر کے ذیل میں لکھا ہے :

”اکثر شہدائے علیہم الشنا کا مرثیہ لکھنے میں مشغول رہتے تھے۔“

ہندی و فارسی زبانوں میں مرثیے کے متعدد دیوان اور بعض دیوان

غزلیات و مناقب میں مکمل کر لیے تھے۔ روضۃ الشہدا کو نظم کیا

تھا۔ زود گوئی حد درجہ تھی۔ اس وقت تقریباً ایک لاکھ اشعار ان کی

زبان فصاحت بیان سے صادر ہو چکے ہیں۔ ان کے کلام کو بڑی قبولیت

حاصل ہے اور یہ تخلص انہیں حضرات نے عالمِ خواب میں عطا فرمایا

تھا۔ سچ یہ کہ ان کی ذات یا برکات باعثِ خیر و برکت ہے۔“ ۳۰

میر محمود صابر نے اپنے دیوان کو ”شوق افزا“ کے نام سے موسوم کیا تھا :

... ہوئی کستاب تمام شوق افزا رکھا ہے جس کا نام

صابر کا اردو دیوان خاصاً ضخیم اور ۶۱۶ غزلیات پر مشتمل ہے۔ اس دیوان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ صابر کا یہ دیوان بھی داؤد، قاسم، اشرف، فائز اور مبتلا وغیرہ کی طرح ولی دکنی کے دیوان اور رنگِ سخن کی پیروی میں لکھا اور مرتب کیا گیا ہے۔ صابر نے ولی دکنی کا ذکر کئی جگہ اپنے دیوان میں کیا ہے :

من رخصتہ ولی کا دل خوش ہوا ہے صابر

حقاً ز فکر روشن ہے انوری کے مانند

گر رخصتہ ولی کا لبریز ہے شکر سو

مضمون شعر صابر قند و شکر تری ہے

وہ ولی کی شاعری کی تعریف کر کے اپنی شاعری کو بھی ویسا ہی بہر اثر و

”خوشی آمیز“ سمجھتا ہے :

گرچہ مشہور ہے ولی کا سخن

طبع انور سون روشن و احسن

شعر اس کے سون شرم گیں ہے شکر

دل کو بخشے ہے شیرینی کا اثر

”شوق افزا“ کا ہے مضب بمریز

نشہ عشق سوں خوشی آسز

ایک اور جگہ لکھا ہے :

صابر سنا ہوں قافیہ سنجاب ہند سوں

نچہ ریشہ کی دھوم پڑی ہے دکھن میں جا

صابر کا دیوان پڑھ کر پہلا تاثر تو یہ ہوتا ہے کہ یہ ولی کے دیوان کو نمونہ بنا کر اسی انداز اور اسی رنگ میں لکھا گیا ہے۔ اس کی غزلیں کی غزلیں ولی کی زمینوں میں ہیں یا قافیہ بدل کر ولی کی غزلوں کی ردیف سے نئی زمینیں بنائی گئی ہیں۔ دوسرا تاثر یہ ہوتا ہے کہ صابر اپنی پرگوئی کے اظہار کے لیے دیوان ولی کے جواب میں اپنا دیوان ترتیب دے رہا ہے۔ لیکن بحیثیت مجموعی اس کی غزلوں کے آہنگ پر، طرز فکر پر اور زبان و بیان پر ولی کا گہرا اثر ہے۔ تیسرا تاثر یہ ہوتا ہے کہ صابر کے کلام میں زور بیان اور قدرت اظہار اشرف، فائز اور مبتلا سے زیادہ ہے۔ اس کے ہاں ایہام بھی ہے لیکن، آبرو و ناجی کی طرح، یہ اس کا بنیادی شعری رجحان نہیں ہے۔ اس کی فکر اور اس کی شاعری کے موضوعات پر فارسی شاعری کا اثر بہت واضح ہے۔ عشق و حسن کے جذبات اس کی شاعری میں طرح طرح سے رنگ بھرتے ہیں۔ اس دور میں عام طور پر چھوٹی بحر اور آسان زمینوں میں غزلیں کہنے کا رواج تھا لیکن صابر کے ہاں بڑی بحر اور مشکل ردیفوں میں بھی شعر کہنے کا رجحان ملتا ہے۔ وہ صنائع بدائع کو بھی ایسے سابقے سے استعمال کرتا ہے کہ وہ جزو شعر بن جاتے ہیں۔ اس کے ہاں بہت سی غزلیں مرصع بھی ہیں۔ اس نے دوہرے قافیوں میں بھی غزلیں کہی ہیں۔ اس کی شاعری کے موضوعات میں، فائز و مبتلا کے مقابلے میں، کہیں زیادہ تنوع ہے لیکن زبان کی سطح پر، ولی کے بعد کی نسل کے شعرا کے برخلاف، اس کے ہاں کسی ارتقا کا پتا نہیں چلتا اور وہ وہی زبان استعمال کر رہا ہے جو اس نے اپنے بچپن اور جوانی میں سنی یا دیوان ولی میں پڑھی تھی۔ انھارویں صدی میں زبان تیزی سے بدل رہی تھی۔ ایک ہی شاعر کے ابتدائی اور آخری دور کے کلام میں زبان و بیان کا فرق نمایاں ہو گیا ہے لیکن صابر کے ہاں یہ صورت نہیں ہے۔ مثلاً آبرو کے دور میں فارسی فعل و حرف کا استعمال متروک ہو گیا تھا۔

صابر کے کلام میں یہ استعمال، کم از کم حرف کی حد تک، باقی رہتا ہے :

گہر اس اوپر نثار کروں

اس کے ہنگ پر ز شوق میں دھروں

دیوے اصلاح و شاد ساب رہوے

دیدہ بد سوں در اماں رہوے

لفظوں کے تلفظ میں بھی ”و“ کا استعمال، جو آبرو کے ابتدائی دور ہی میں متروک ہو گیا تھا، صابر کے ہاں عام طور پر ملتا ہے :

گرچہ رہکتا ہوں میکشاد میں نام

ایک کہلاوتا ہوں تیرا غلام

کچھ کہائی ہے کی جوانی میں

زندہ کی کھوئی حرص فانی میں

شب ہجران کی باتیاں مت پوچھ

چشم تر، رنگ زرد سوں دکھ پوچھ

آفتہ و دیوانہ ہوئے گر دل مشتاق

تو زلف کی زنجیر سو رہک آج جکڑ کر

رہکتا (رکھتا = رکھتا)، کچھ (کچھ = کچھ)، زندہ کی (زندگی)، پوچھ (پوچھ = پوچھ)، پوچھ (پوچھ = پوچھ) اور اسی قسم کے بہت سے الفاظ صابر کے ہاں اسی صورت میں ملتے ہیں۔ اس کے کلام میں ہندوی الفاظ اسی طرح عام طور پر استعمال میں آئے ہیں جس طرح وہ دور ولی کی دکنی اردو میں ملتے ہیں۔ اسی لیے اس کے لہجے پر ہندوی پن زیادہ ہے۔ ۶۸/۱۱۸۱ - ۱۷۶۷ ع تک اردو زبان اتنی بدل چکی تھی کہ شاہ حاتم کو ۵۶/۱۱۶۹ - ۱۷۵۵ ع ہی میں اپنے دیوان قدیم کو زبان جدید کے مطابق بدلنے اور اس سے انتخاب کرنے کی ضرورت پیش آئی تھی۔ زبان کے پرانے پن کے باوجود صابر کو اظہار بیان پر اچھی قدرت حاصل ہے۔ اس کے ہاں زور و قوت کا احساس ہوتا ہے۔ وہ مشکل زمینوں میں چست شعر نکالتا ہے اور اپنی بات کو چست لہجے میں بیان کرتا ہے۔ اس کی شاعری ایہام گوہوں کی طرح ایک فلفلی پر با فائز و مبتلا کی طرح، ایک محدود دائرے میں نہیں گھومتی بلکہ اس میں ایک ایسا تنوع ہے جو فارسی شاعری کے زیر اثر اس دور میں صرف ’عزلت‘ کے ہاں نظر آتا ہے۔ صابر کے کلام کو سمجھنے اور اس کے رنگ و سبب سے

روشناس ہونے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

کیوں نہ کاری گھٹا میں مینہ برسے
موسم آیا انجھوٹ کے ساون کا
ابرو کی کہاں کھینچ جو تون کھولے گا گھونگٹ
پاکاب کے خدنگ آگے ٹھہر کون سکے گا
ہیں کاتب قدرت خطر باتوں کے حیران
تفسیر ترے حسن کی پڑھ کون سکے گا
رسوا اگر کرے گا جنوں عشق میں ہمیش
کیونکر رہے گی عاشق شیدا کی لاج آج
ہیں زلف تابدار ہے دل کے شکار کون
کیوں گوندھتے ہو کاکل شہرنگ کی کند
تجھ حسن کی سرخی سو عرق چاہ ذقن میں
یا قوت درخشاں ہوا رخسار سو ڈھل کر
دکھاوے گر سچن مراب آبرو صبح دم آ کر
کھڑا ہووے نظر کے روبرو بیت الحرم آ کر
اے شوخ کبھی میری طرف آ کے گزر کر
تا دل کو تری نذر کیوں ہاتھ پکڑ کر
تجھ زلف کی لٹ بیچ بسا جب سو مرا دل
پھر گھر کون نہ آیا کہ کیا خانہ بسر کر
تو زین گلشن خوبی ہے ، کیا کروں تعریف
بھرے ہے بلبل و گل تیرے حسن کی تصنیف
چو مارو خم ابرو گھونگھٹ اٹھا کے دکھا
کہ بادلے میں چھپے شرم سو ہلال فلک
اے دل وطن بے سار کے بیچارہ واسپر
کب تک رہے گا زلف میں آشفہ حال چل
ز بس کہ جوش ہے آنکھوں میں اشک گلگوں کا
مڑے سے سرخ اچھلتا ہے خوش پھوارہ دل
نہوے گسر سچن کی دست گیری
برہ کے دکھ میں جائیں عاشقان دل

طلب کر فقر کی دولت کون صابر
کہ چھاجے ہے قناعت میں توکل
گارو کی زلف میں دل جس کا ہے صید و والہ
گلشن میں کیوں سہاوے اس کو بہار سنبل
خجاری دیکھ کے مساقی کی آنکھیاں
کبھی مست و کبھی غمور ہیں ہم
سنجوک کے وعدے سوں سرین کے برہ میں
ملنے کی کشش فرد تمنا پہ لکھا ہوں
ہے عشق من ہرن کا مرے چشم و دل کا چین
کیونکر اسے نہ جیو کا آدھار کر رکھوں
زاہد کے دیکھ گند و دشا ریل مت
مکر و ریا کی پوٹ ہے سب اس کے پاگ میں
اسیر حلقہ زلف رسا ہوں
چو دل آشتی صوب مبتلا ہوں
غم زلف شکن کے بوسہ کارن
کبھی شائہ ، کبھی بادر صبا ہوں
اگرچہ رند ہوں در عشق خوابان
ولے خوش ہوں کہ مست و بے ریا ہوں
کبھی خوش ہوں ز شوق وصل صابر
کبھی لاسخوش ز ہجر دل ربا ہوں
رکھے جو عشق کے دریا میں بے مرشد قدم صابر
بہت مشکل ہے گر پہنچے سلامت اس کنارے کون
ہم کے گھساڑ آج رسنے ہیں
سرخ انجھوٹ کے مینہ برسنے ہیں
دلر مشتاق کھاؤتے ہے لچک
ساہرو سو کسر جو کتے ہیں
ساہوں خضر کی معجز زانی سوں کہ عاشق کون
ومال بار بہتر ہے حیات جاودانی سو
چھوڑا ہے جب سوں زلف کا دل نے شکن شکن
آشفہ رات و دن ہے ز شوق وطن وطن

ہایسا نہ چاند مکہ کے مقابل کا دلربا
سب ہند و سندھ دیکھ کے ڈھونڈا دکون دکھت
رقیبان ساتھ ملنا ، سیر کرنا ، باغ میں جانا
نہیں لایق کہ گل رویاں کی خواری ہے سجن مسجھو
مقیشی باندہ کے نکدار بیٹھا گھر سورب مت نکلو
نہ جاؤ ہر گھڑی گلزار میں شہلا نیل مسجھو
پتنگ و شمع نت آویں ، برہ کی آگ سلگاویں
دل و جان سیرا بیڑ کاویں ادھر سون یو ادھر سون وو
کوئی دلربا جانی کہے ، کوئی یوسف ثانی کہے
کوئی حرز ایمانی کہے کوئی کچہ کہے کوئی کچہ کہے

ان اشعار کے پڑھنے سے محسوس ہوتا ہے کہ یہ شاعری ، اس شاعری سے
جس کا مطالعہ ہم نے اب تک کیا ہے ، قدرے مختلف قسم کی شاعری ہے ۔
اس کے فکر و اظہار پر فارسی اثرات کا رنگ واضح ہے ۔ اس میں ، فائز و مبتلا
کی طرح ، ایک رخا پن نہیں ہے ۔ اس میں ہندی اثرات بھی ملے جلتے ہیں لیکن
فارسی اثرات ہندی اثرات کو سہارا دے کر ان میں نکھار پیدا کر رہے ہیں ۔
یہی وہ رجحانات ہیں جو صابر کے ایک اور ہم عصر عبدالولی عزلت کے ہاں
نمایاں ہوتا ہے ۔

سید عبدالولی عزلت سورتی (۱۱۰۳ھ - ۱۶ رجب ۱۱۸۹ھ (۱۶۹۲ء -
۱۶۹۳ء) ف - ۱۳ ستمبر ۱۷۷۵ء) سید سعد اللہ سلونی (۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ء - ۳۱)

ف۔ محبوب الزمان ، تذکرہ شعرائے دکن ، جلد دوم ، محمد عبدالجبار خان ملکا پوری ،
ص ۸۱۲ ، حیدر آباد دکن ۱۳۲۹ھ میں تاریخ ولادت ۱۰۴۰ھ ہجری دی
گئی ہے ۔ تذکرہ بے نظیر ، عبدالوہاب افتخار دولت آبادی ، مطبوعہ
ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد ص ۹۷ میں لکھا ہے کہ ”ولادت میر عبدالولی
در بندر سورت واقع شدہ“ اور مقدمہ ”دیوان عزلت“ مرتبہ عبدالرزاق
قریشی ، ص ۵۶ ، مطبوعہ ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۲ء میں مشکوٰۃ النبوت
(قلبی) کے حوالے سے آزاد بلگرامی کا یہ قطعہ تاریخ وفات دیا گیا ہے :

فضائل نثار میر عبدالولی ز دلایا بہ گل گشت جنت برفت
چو بشید آزاد ایب و اتعہ رقم کسر تاریخ ”عزلت برفت“

(۱۱۸۹ھ)

عزلت نے ۱۶ رجب ۱۱۸۹ھ مطابق ۱۳ ستمبر ۱۷۷۵ء کو وفات پائی۔ (ج-ج)

کے فرزند تھے ۔ سید سعد اللہ ، جو فارسی اور اردو میں بھی شعر کہتے تھے ۳۲ ،
اپنے دور کے عالم متبحر اور ایسے ہر فضیلت انسان تھے کہ اورنگ زیب
عالمگیر بھی ان سے عقیدت و اخلاص رکھتا تھا ۔ سید عبدالولی فارسی و اردو
میں عزلت اور ہندی میں نرگن نغلیں کرتے تھے ۔ عزلت کو علوم متداولہ
پر پوری قدرت حاصل تھی اور خصوصیت کے ساتھ معقولات میں اپنے دور کے
ممتاز علما میں شمار ہوتے تھے ۔ ”سرو آزاد میں لکھا ہے کہ ”معقولات میں اعلیٰ
استعداد حاصل تھی۔“ ۳۳ ، عزلت رنگارنگ شخصیت کے مالک تھے ۔ وسیع
المشرب ، خوش گفتار اور خوش صحبت ۔ ایک طرف عالم ، فاضل و شاعر
اور دوسری طرف خوش گلو اور علم موسیقی سے پوری طرح واقف ۔ فن مصوری
میں بھی کامل دستگاہ رکھتے تھے ۔ ان کی چند تصاویر آج بھی محفوظ ہیں ۔ ۳۴
میر علی شیر قانع ٹوٹھوی نے لکھا ہے کہ ”عزلت شطرنج میں بھی بڑی مہارت
رکھتے تھے۔“ ۳۵ شفیق نے لکھا ہے کہ ”موسیقی پر بڑی قدرت رکھتے تھے ۔
ان کی گلو سوز نفس خوانی سے بلبل وجد میں آ جاتی تھی ۔ مصوری میں بہزاد ثانی
اور کبیر و دوبا کہنے میں استاد تھے۔“ ۳۶ خواجہ خان حمید اورنگ آبادی
نے لکھا ہے کہ ”فضلا و علما میں کوئی ایسا نہیں تھا کہ علم کی بحث میں
ان کے سامنے دم مار سکے۔“ ۳۷ عزلت سلسلہ ”شطرنج سے تعلق رکھتے تھے ۔
فاقشال نے لکھا ہے کہ ”ملاستہ مشرب رکھتا تھا ۔ داڑھی موٹھی صاف کرا کے
رفدائے وضع اختیار کر لی تھی۔“ ۳۸ سیر و سیاحت کے شوقین تھے ۔
۱۱۶۶ھ/۵۳ - ۱۷۵۲ء میں میر غلام علی آزاد بلگرامی نے اپنا تذکرہ
”سرو آزاد“ لکھا تو عزلت اس وقت دہلی میں تھے ۔ اس کے بعد مرشد آباد
آئے اور نواب علی وردی خان کی وفات (۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ء) تک وہیں رہے ۔
وہاں سے حیدر آباد آئے ۔ عبدالوہاب افتخار دولت آبادی جب اپنا تذکرہ
بے نظیر (۱۱۷۲ھ/۵۹ - ۱۷۵۸ء) لکھ رہا تھا ، عزلت حیدر آباد دکن میں
نواب امیر الممالک کے متوسل تھے ۔ ۳۹ شفیق نے لکھا ہے کہ ۱۱۶۴ھ میں
وہ دہلی گئے ۴۰ جس کی تصدیق ”نکات الشعرا“ اور ”نخن نکات“ سے بھی
ہوتی ہے ۔ یہیں محمد تقی میر سے بھی ان کی ملاقات ہوئی اور اسی زمانے میں
میر نے دکن و گجرات کے شعرا کا ذکر ”بیاض عزلت“ سے استفادہ کر کے
اپنے تذکرے میں درج کیا ۔

عزلت کے دو دیوان تھے ۔ ایک دیوان فارسی اور ایک دیوان اردو ۔

فارسی دیوان ۴ ہزار اشعار پر اور اردو دیوان ۲۱۰۰ اشعار پر مشتمل تھا ۔ ۴۱

معلوم ہوتا ہے کہ سورت سے اورنگ آباد آکر اور پھر قیام دہلی کے زمانے میں ان کا رجحان فارسی کے بجائے اردو کی طرف زیادہ ہو گیا تھا جس کی تصدیق محمد تقی میر کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے کہ ”ان کی طبیعت ریختے کی جانب زیادہ مائل تھی“ ۳۲ اور ۱۱۷۵/۶۱ - ۱۷۶۰ ع تک، جو چھستان شعرا کا سال تصنیف ہے، ان کا اردو کلام دو ہزار ایک سو اشعار پر مشتمل تھا۔ اس کے بعد عزلت چودہ برس اور زندہ رہے۔ ان کی تصانیف میں دو اردو مثنویاں ”ساقی نامہ“ (۱۱۷۵/۶۱ - ۱۷۶۰ ع) اور ”راگ مالا“ (۱۱۷۹/۶۶ - ۱۷۶۵ ع) بھی قابل ذکر ہیں۔ ایک کتاب ”شطح کبیر“ ہے جس کا ذکر میر شیر علی قانع نے تحفۃ الکرام میں کیا ہے۔ ”بیاض عزلت“ کا ذکر میر نے ”نکات الشعرا“ میں حسیب اور بونس کے ذیل میں کیا ہے اور ”تعلیقات بر حواشی میر زاہد“ کا ذکر عبدالرزاق قریشی نے دیوان عزلت کے مقدمے ۳۳ میں کیا ہے۔ عزلت اردو کے پہلے صاحب دیوان شاعر ہیں جنہوں نے اپنے اردو دیوان کا دیباچہ اردو نثر میں لکھا۔ اس اردو دیباچے کا ذکر نثر کے ذیل میں ہم نے آئندہ صفحات میں کیا ہے۔

عزلت ایک باصلاحیت شاعر تھے جن کے مزاج میں تنوع پسندی اور نئی چیزوں کو قبول کرنے کا جوہر موجود تھا۔ اس لیے ان کے اردو دیوان کی رنگا رنگی اور مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے۔ ”ساقی نامہ“، جس کا سال تصنیف ”بیان ظہور“ سے ۱۱۷۴/۶۱ - ۱۷۶۰ ع پرآمد ہوتا ہے، عزلت نے محمد فقیہ دردمند کے ساقی نامہ کے جواب میں لکھا :

چلا ذکر یاروں میں، ہے دردمند

بڑا معنی ایساد و اندازہ بند

کیا حق نے عزلت پر اپنا کرم

”در معنی کیے اوس کے دل پر رقم“ ۳۴

دردمند کے ساقی نامہ کی، اور شاعرانہ خوبیوں کے علاوہ، ایک اہمیت یہ ہے کہ یہ اردو زبان کا پہلا ”ساقی نامہ“ ہے۔ دوسرا ساقی نامہ شاہ حاتم کا ہے اور عزلت کا ساقی نامہ تیسرا ہے، جو ۳۳ اشعار پر مشتمل اور ایک دن میں لکھا گیا ہے۔ عزلت کا ساقی نامہ حمد و نعت سے شروع ہوتا ہے۔ اس کے بعد ”تمہید مدح حضرت دل مدظلہ، کہ مرشد مشیت و سبب مثنوی گفتی“ کے تحت ۱۰۷ اشعار لکھے گئے ہیں۔ اس کے بعد ”سوال پروانہ از شمع“، ”جواب شمع بہ پروانہ“، ”خطاب طعن آبز بشیخ کہ منکر سے کشی است، متضمن

ترغیب سے دادن ساقی را و مشتمل بر اظہار مطالب خود باقی۔“ ”بیان آمد آمد شاہ بہار و جوش جنوں و الفت توام فصل گل در چمن۔“ ”بیان حکایت اتفاق سخن در سخن بعضی اہل معنی و اظہار الہامات بے بدل الہی کہ محض بفضلہ تعالیٰ مورد آن شدم و ختم کلام مشتمل بر تاریخ و نام ساقی نامہ“ اعجاز شاہ“ کے تحت اشعار لکھے گئے ہیں۔ یہ ساقی نامہ دردمند کے ساقی نامہ کو سامنے رکھ کر چونکہ تیزی سے ایک دن میں لکھا گیا ہے اس لیے اس میں اختصار کے بجائے طوالت ہے جس سے اس کا شاعرانہ اثر کمزور ہو گیا ہے۔ دردمند کے ہاں زبان صاف، بیان سادہ اور جدید رنگِ زبان کے مطابق ہے۔ عزلت کے ہاں زبان میں قداسات اور بیان میں جھول ملتا ہے۔ اکثر اشعار ایسے ہیں جن کے خیال و بیان دونوں میں دردمند کے اشعار کی واضح جھلک ملتی ہے۔ ساقی نامہ سے یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ عزلت ایک قادر الکلام شاعر تھا لیکن دردمند کا ساقی نامہ اثر و تاثر، رنگینی و شگفتگی کے اعتبار سے عزلت کے ساقی نامہ سے بہتر ہے۔

عزلت کی دوسری مثنوی ”راگ مالا“ ۳۵ ہے جس کے اس آخری شعر سے سالِ تصنیف ۱۱۷۹/۶۶ - ۱۷۶۵ ع برآمد ہوتا ہے :

ہوا عزلت کا یاور حق تعالیٰ کہہا اہمام نظم راگ مالا

اس مثنوی میں ہندوستانی موسیقی کو موضوعِ سخن بنا کر راگِ رنگینوں کی تشریح کی گئی ہے۔ حمد و نعت کے بعد ”بیان تمہید عظمت سرود“ کے تحت موسیقی کی عظمت کو بیان کیا گیا ہے :

خدا نے جب تن آدم بنسا کر
کہا اے روح تو جا اس کے بھیتر
کیا عرض آہ بھر کر روح نے یوں
اندھیاری کوٹھری میں جا بسوں کیوں
کہا تب ایک ملک کو، بیٹھ تن میں
تو بول ایک راگ آدم کے بدن میں
ملک سے سب کے تائیں درد کی کٹی
دوانی ہو کے تن میں روح آگئی
سرودی سے ہوا ہے جیسا الساب
جو سچ بولوں تو تھا نغمہ وہی جاں

غرض فن موسیقی کا ہے عبادت
جو یاد حق میں ہو اس کی سماعت

اس کے بعد چھ راگوں، ۳۰ راگنیوں اور ۲۸ پٹھروں کے الگ الگ عنوانات قائم کر کے ۱۹۷۶ اشعار میں ان کی وضاحت کی گئی ہے۔ ۳۶ غزلت نے ہر راگ راگنی کے سلسلے میں موسم، وقت، مہینہ اور اس کے موکل کا بیان بھی کیا ہے اور وہ تصویر بھی پیش کی ہے جو ہندو عقائد کے مطابق ہر راگ راگنی سے منسوب کی جاتی ہے۔ ان عقائد میں چونکہ رومان و شاعرانہ تصورات موجود ہیں اس لیے غزلت کے اظہار بیان میں بھی شاعرانہ اثر پیدا ہو گیا ہے۔ ”راگ مالا“ علم موسیقی پر اردو زبان میں پہلا منظوم رسالہ ہے۔ اس مثنوی میں غزلت کا انداز بیان پختہ، ڈھانچا سڈول اور متوازن ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے بھی یہ ایک قابل ذکر مثنوی ہے۔ اس مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ واقعہ موسیقی شاعر غزلت میں طویل نظم کہنے اور اپنے خیالات کو صفائی کے ساتھ بیان کرنے کی پوری صلاحیت تھی۔ اس مثنوی کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ موضوع اس کی مثنوی میں شاعر شاعری اس کے قبضے میں ہے۔ یہی صورت اس کے ”بارہ ماسہ“ میں ملتی ہے۔ غزلت کا ”بارہ ماسہ“ ۷۹ اشعار پر مشتمل ہے۔ ابتدا میں چودہ شعر حمید کے طور پر آئے ہیں اور اس کے بعد سال کے بارہ مہینوں میں سے ہر مہینے کے تحت پانچ پانچ شعر کہے گئے ہیں۔ آخر میں ”بیان وصل یار و ختم گفتار“ کے تحت ۵ شعر لکھے گئے ہیں۔ بارہ ماسہ ماہ اساوڑہ سے شروع ہوتا ہے اور جیٹھ کے مہینے پر ختم ہوتا ہے۔ بارہ ماسہ کی روایت کے مطابق اس میں پرہ کی ماری ایک ایسی عورت کی داستان ہجر بیان کی گئی ہے جس کا ”پا“ پردیس میں ہے اور وہ وصل کے لیے تڑپ رہی ہے۔ اس کی کیفیت موسم کے ساتھ ہر مہینے بدلتی ہے۔ اسی بدلتی ہوئی کیفیت کو بارہ ماسہ میں بیان کیا گیا ہے۔ غزلت سے پہلے شہنشاہ جہانگیر کے دور حکومت میں افضل پانی ہٹی نے بارہ ماسہ لکھا تھا جو ساون سے شروع ہوتا ہے اور اساوڑہ پر ختم ہوتا ہے۔ غزلت نے اپنے بارہ ماسہ میں بدلتے موسم کے تعلق سے ہجر کی کیفیت کو دل پذیر انداز میں بیان کیا ہے جس میں اضطراب کی آگ، پرہ کی تڑپ اور وصل محبوب کی خواہش پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے۔ یہ بارہ ماسہ بھی، جس میں ہندوی و فارسی اثرات ملے جلتے ہیں، غزلت کی شاعرانہ صلاحیت کا قابل ذکر نمونہ ہے۔

غزلت نے ”کہہ مکرلیاں“ بھی کہی ہیں۔ کہہ مکرلیوں میں، جنہیں قلعہ معالیٰ کی بیگمات ”مکھیاب“ کے نام سے بھی موسوم کرتی تھیں، دو مہیلیاں آپس میں ایک دوسری سے ایسی بات کہتی ہیں جس کے دو معنی ہوں۔ پہلے تین مصرعے سن کر ذہن ایک ایک خیال کی طرف جاتے جس کے تصور سے شرم آئے لیکن جب چوتھے مصرع میں اصل حقیقت سامنے آئے تو معلوم ہو کہ بات وہ نہیں ہے جس کی طرف پہلے ذہن گیا تھا۔ چوتھا مصرع سن کر استعجاب سے ایسی خوشی حاصل ہو کہ ہنستے ہنستے سننے والیوں کے پیٹ میں بل پڑ جائیں۔ یہی صورت غزلت کی کہہ مکرلیوں میں نظر آتی ہے:

سیج اوپر موہ لیت جھنجھوڑیں ٹانگیں اٹھات دہات مروڑیں
قرب مل لیتے سے کرت چکنیا سکھی کوئی پی؟ ناری مردلیا

(ناری مردلیا = مالش کرنے والی)

ہاتھ پکڑ میرو لیو دیائے جوں روؤں پیرائے ہی جائے
دھیرج دیت جو کروں پکار سکھی کوئی پی؟ ناری منہار

(ناری منہار = منہار، چوڑیاں پہننے والی)

غزلت نے پھیلیاں بھی کہی ہیں اور دو ارتھیاں بھی۔ دو ارتھیاں یا دو سخنے میں مختلف قسم کے دو یا دو سے زیادہ سوال کہے جاتے ہیں جن کا جواب ایک ہوتا ہے؛ مثلاً عزات کی یہ ”دو ارتھی“ سنئے:

”پانی کیوں باسی ہے؟“ ”من کیوں اداسی ہے؟“

ان دونوں کا جواب ایک ہے یعنی ”ہیا نہیں“۔ غزلت نے دوہرے، کبت اور جھولنے بھی لکھے ہیں جن میں ”جذبات عشق“ کو درد مندی سے بیان کر کے ہندی شاعری کی مختلف اصناف کو اردو زبان میں برتا ہے۔ لیکن اس دور کی روایت اور رواج کے مطابق ان کا اصل میدان غزل ہے۔

غزلت کی شاعری کی ابتدا فارسی گوئی سے ہوئی لیکن شال و دکن میں اردو کے عام رواج کے زیر اثر وہ رفتہ رفتہ ریختہ گوئی کی طرف مائل ہونے لگے اور ۱۱۶۳/۵۱ - ۱۲۵۰ع میں جب دلی پہنچے تو یہاں ان کا ذوق ریختہ گوئی اور پروان چڑھا۔ میر کے یہ الفاظ کہ ”ان کا مزاج ریختہ کی طرف میلان زیادہ رکھتا ہے“ اس دور میں ان کے اسی میلان طبع کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اردو شاعری کی طرف دیر سے متوجہ ہونے کی وجہ سے غزلت اپنی اردو شاعری کی روایت کو برابر راست ولی دکنی سے نہیں لیتے بلکہ اس مقام سے اسے اٹھاتے ہیں جہاں تک شاگردان ولی، مفادین ولی اور ولی دکنی کے بعد

کی نسل نے اسے پہنچا دیا تھا۔ ”دیوانِ عزلت“ میں ایک شعر بھی ایسا نہیں ملتا جس میں ولی کا نام آیا ہو۔ اس وقت تک ولی کی شاعری نئی نسل کی شاعری کے خون میں جذب ہو چکی تھی۔ اہام کا زور نہ صرف ٹوٹ چکا تھا بلکہ ”ردِ عمل کی تحریک“ نئی تخلیقی قوت بن کر نئی نسل کے شعرا کے ذہن کو جلا بخش رہی تھی۔ عزلت کی غزل پر بھی اثرات حاوی ہیں لیکن اس دور میں یہ روایت، تشکیلی دور سے گزرنے کی وجہ سے، اپنے خدوخال پورے طور پر اجاگر نہیں کر سکی تھی۔ اسی لیے عزلت کی غزل میں اظہار کا ایک کچھاپن سا اور خیال میں ادھورا پن سا نظر آتا ہے۔ عزلت بنیادی طور پر ”خیال“ کا شاعر ہے۔ وہ اپنی غزل میں نئے نئے مضامین لاتا ہے۔ فارسی شاعری کی علامات کو لیا رخ اور نئے معنی دیتا ہے۔ اپنی بات کو سجا بنا کر پیش کرتا ہے لیکن اس کی غزل بڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ الفاظ مضمون سے دورے طور پر ہم آہنگ نہیں ہو رہے ہیں اور جی وہ ”کسریت“ ہے جو اس کی غزل کو اس سطح پر نہیں اٹھنے دیتی جہاں شعر دل و دماغ پر چھا جاتا ہے۔ خود عزلت کو بھی اس بات کا احساس ہے :

معنی باریک عزلت کہنے میں آئے نہیں

ٹوٹے تھے مضمون نازک ٹھیس سے تقریر کی

عزلت کی غزل نئے نئے مضامین اور فکر و خیال کے نئے نئے پہلوؤں سے معمور ہے لیکن تشکیلی دور سے گزرنے والی روایت اسے وہ نہیں بننے دیتی جو وہ بننا چاہتی ہے۔ وہ خیال کو، ادھورے پن کے ساتھ، ایک ایسی شکل ضرور دے دیتا ہے کہ دوسرا آئے اور اسے مکمل کر دے۔ ولی دکنی نے اپنے دور میں یہی کام کیا تھا اور میر، سودا اور درد نے بھی اپنے دور میں یہی کام انجام دیا۔ عزلت کی غزل کو دیکھئے تو اس میں عام طور پر ایک مصرع دوسرے مصرع سے دورے طور پر ہم آہنگ و پیوست ہو کر ایک جان نہیں ہو پاتا۔ اسی کسریت کی وجہ سے اس کا ایک مصرع رواں، چست اور چھا جانے والا ہوتا ہے جبکہ دوسرا مصرع اس کو نہیں پہنچتا۔ مثلاً یہ دو چار شعر دیکھئے :

کیا بلا تھا میرے دریائے جنوب کا طوفان

چاک جوں موج ہے ہر تار گریبان کے بیچ

سجنت کی بے وفائی چاند کے گھٹنے سے روشنی ہے

کہ جوں جوں آنکھ بولدی ہم نے تنوں تنوں دیر دیر آوے

مانگ کا اوس کے ہے سندر دیکھو معجز حسن
رات آدھس ہو گئی ایک شفق باقی ہے
جاوے گی اونگلی رکھ دھن لکش ہا اوہو
حیراب ہے غم سے دشت کہ مجنوں کدھر گیا
عبث توڑا میرا دل ناز سکھلانے کے کام آتا
یہ آئینہ تھا اوس خود ہیں کو اترانے کے کام آتا

ان اشعار کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ شعر تو اچھے ہیں لیکن ان میں کوئی بات ایسی ہے کہ وہ ہمارے ذہن کو اپنی گرائٹ میں نہیں لے پاتے۔ اس کے سارے دیوان میں ایک سالم شعر ایسا نہیں ملے گا جو میر، سودا یا درد کے سالم شعر کا مقابلہ کر سکے۔ عزلت کی شاعری کی کسر یہ لوگ پوری کر دیتے ہیں اور عزلت اپنے سارے علم و فضل، تنوع، مضمون آفرینی اور خیال کے نئے نئے پہلوؤں کے باوجود دوسرے درجے کا شاعر رہ جاتا ہے۔ میر، درد اور سودا کے کلام کے ساتھ جب ہم عزلت کا کلام پڑھتے ہیں تو آج عزلت کی شاعری اجڑے سہاگ کی شاعری نظر آتی ہے۔

عزلت نے خوبصورت اور مشکل زمینوں میں غزلیں کہی ہیں۔ انھیں اپنے حسنِ بیان سے سجایا بھی ہے۔ اس کے ہاں طرز فکر بدلتا اور آگے بڑھتا ہوا بھی محسوس ہوتا ہے۔ مضمون اور خیال بھی بدلتا اور آگے بڑھتا ہے۔ شعری رویوں میں بھی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ یہ سب تبدیلیاں فکر، خیال اور طرز کی سطح پر کسی معمولی دل و دماغ کے شاعر کے ہاں اس طرح نظر نہیں آتیں۔ وہ یہ بھی کر سکتا تھا کہ داؤد، قاسم اور اشرف کی طرح روایت کی تکرار پر قناعت کر لیتا لیکن اس نے یہ نہیں کیا بلکہ اپنی شاعری کے ذریعے روایت کو اتنا آگے بڑھایا کہ اس سے بہتر تخلیقی قوت رکھنے والے نوجوان معاصرین کا کام آسان ہو گیا۔ اس کے اچھے سے اچھے شعر میں یہی بات نظر آئے گی۔ عزلت کے یہ چند اچھے شعر دیکھئے جن کے مطالعے سے ہماری بات کے سمجھنے میں آسانی ہوگی :

سید روزی میں میری قدر کو احباب کیا جانیں

اندھیری رات میں کس کس کو کوئی پہچانتا ہوگا

ہم نے دیکھی کچھ لڑالی عشق کے صبرا کی ریت

ہوچھتے پھرتے ہیں وہاب کے صید گھر صیاد کا

جا کر فنا کے اوس طرف آسودہ میں بسوا
میں عالم عدم میں بھی دیکھا مزا نہ تھا
گرا ہے چھانی پہ کوہِ جنوں یہ بادل دیکھ
کسی جلے ہوئے دل کا دھنوا اٹھا ہوگا
ایک اہلِ درد نہ آیا نظر جہاں دیکھا
جرمن کے نالے سے خالی یہ کارواں دیکھا
یار آخر گیا آنکھوں سے میری خواب کی طرح
ہات ملتا رہا رو رو کے میں گرداب کی طرح
سرو زار آباد ہے لیکن کہو اے قمریو
کچھ تمہیں ہے میرے اجڑے اشیائے کی خبر
بے دماغی یار کی کس کو پیام وصل ہے
چشمِ پرشی سے بلانے کا اشارہ ہے کدھر
شعلہ شمع ما ایسا ہے جگر دار کہ بس
سر پہ چڑھ دل میرا کھاتا ہے وہ تروار کہ بس
کچھ نرالا کارخانہ ہے جہاں عشق کا
خاک ہو گئی قمری اور ہے سرو موزوں کی تلاش
ہسات کھجلائے ہیں سینہ رک گیا آتی بہار
ہم ہیں دامن گیر صحرا اے گریباں الوداع
گھر بار کا ہم سے دور پڑا گئی ہم سے راحت ایک طرف
دل ایک طرف آہ ایک طرف مانے کی حسرت ایک طرف
تجھ سے اے بلبل زیادہ گل میں ہے تاثیر عشق
دل میں خوں ، لب پر ہنسی ، اوس کے پیراہن میں آگ
ہر آن جوں نفس سفری ہیں جہاں کے لوگ
جاتے ہیں پیش و پس چلے اوس کارواں کے لوگ
نگہ کے بوجھ سے جھک جا نزاکت اس کو کہتے ہیں
نہیں آتا تصور میں یہی وحشت اس کو کہتے ہیں
میں وہ مجنوں ہوں کہ آباد نہ اجڑا سمجھوں
بشتِ خاک اپنی اڑا کر اے صحرا سمجھوں
تمہارے آبلہ ہاؤں کو جنگل یاد کرتا ہے
لہو پر خاک سے ٹپکے ہے اب لگ دستِ سودا میں

دل عزت کھلے زلفوں سے باندھ اب باغ چل گرو
بہار آئی السہی خانہ زنجیر بستہ ہو
دیکھ کدر گال تیرے زلف کے حلقے سے ہوتی
مطلع صبح وطن شام غریباں مجھ کو
اوس زلف میں کئی دن سے بیتابی دل گم ہے
زنجیر چھنکتی نہیں کیا مر چکا دیوانہ
جس پر نظر پڑا اے خود سے نکالنا
روشن دلوں کا کام ہے مائندر آئینہ
اڑا مت اے نسیم باغ جنت کیا کروں تجھ کو
میرے سر پر ذرا پی کی گلی کی خاک رہنے دے
ہنسا پہلے ، پر اوس کا نالہ سن کر پیرہن پہاڑا
خدا جانے گل و بلبل میں کیا کیا رمز ہوتی ہے
ہے ہجر کی رات سنسنیاتی
ناگن سے پھنکار کیونکے جاوے
اس عصر میں کوئی جو کسی دل میں گھر کرے
جوہ تسار سبحہ اوس کو فلک در بدر کرے
شانہ اس زلف میں پھرتے یہ سخن کہتا تھا
بات کہنے میں شب وصل چلی جاتی ہے
ایک پتھر بھی نہ آیا سر پہ عزت اب کی سال
گئے کدھر طلائع جو دیوانوں کے غم خواروں میں تھے
اڑا تھا جوہ شرر دل اپنے دودر آہ میں عزت
مسافر پر پڑی تھی شام غم منزل کی کیا گزری
مرنا بھلا لحد بھلی عسکر کی صلح ہے
بے درد سے کسی کو نہ حق آشنا کرے
کنجِ نفس میں فصلِ جنوں کی گزر گئی
معلوم نہیں ہمار کب آئی کدھر گئی
پھا دل زلف کے عشقرب سے تو کیا
کہ چوٹی ناگنی پیچھے پڑی ہے
چمن میں کیا بلا ہے باغبان نیرنگ بیدادی
کہ گل ہنستا ہے ، لالہ داغ ہے ، بلبل ہے فریادی

وہ شیریں لب نے کہا سن کے جانب کئی میری
کسوٹی مریدوں میں قربان کے رہا بھی ہے
یاران ہنسنا تو ہیں وہ دوانے کدھر گئے
تیر انگنار وہی ہیں، نشانے کدھر گئے
جس خوش نگہ کو پہنچوں غفلت کی نیند لیوے
میں خفتہ بہت شب کا افسانہ ہو رہا ہوں
گو نام اور نشان ہے ظاہر میں میرا یارو
جو دیکھو فی الحقیقت ہوں وہم یا گمان ہوں
شیر منصور کا لشکر پڑا ہے دشت وحشت میں
چار یارو وہ اڑتی سولیوں کے ہیں نشان اپنے
بھلی ہو اے فیست عذابِ حشر کی صلاح
ولے کسی کو خدا کسی کا مبتلا نہ کرے

ان اشعار کو پڑھتے ہوئے آپ کو ایک لمحے کا احساس ضرور ہوگا۔ ان میں
آپ کو ایسے مضامین نظر آئیں گے جو اس سے پہلے اس طور پر اردو شاعری میں
نہیں آئے تھے۔ ہاں آپ کو گہری متانت اور شاعرانہ نازک خیالی کا بھی
احساس ہوگا۔ آپ کو، پہلے شعرا کے مقابلے میں، الفاظ کا بہتر انتخاب
بھی نظر آئے گا۔ انہماکِ بیان کی صورت بھی نکھری ہوئی سی نظر آئے گی
لیکن ان تمام خصوصیات کے باوجود شعر میں کوئی ایسی کسر رہ گئی ہے
کہ وہ ہم پر چھا نہیں جاتا۔ یہ شاعری خود تو بھرپور اور مکمل نہیں ہے
لیکن بھرپور شاعری کے امکانات روشن ضرور کر رہی ہے۔ میر نے عزلت کی
شاعری کے بارے میں کہا تھا کہ ”اسالیبِ کلام سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان
کے ہاں دردمندی بہت ہے۔“ یہ دردمندی جو میر کو عزلت کے کلام
میں نظر آتی تھی آج ہمیں اس لیے نظر نہیں آتی کہ اُس وقت تک اردو شاعری
دردمندی کی اس کسری صورت سے بھی پوری طرح آشنا نہیں تھی۔ عزلت
نے اردو غزل کو یہ شکل دے کر اسے ولی دکنی سے آگے بڑھایا اور لوجوان
معاصروں نے، جن میں خود میر بھی شامل تھے، اسے مکمل کر کے اٹھا آگے
بڑھایا کہ آج جب یہ پہلی صورت ہمارے سامنے آتی ہے تو ہم اس میں
دردمندی اس لیے محسوس نہیں کر پاتے کہ اس دردمندی کی زیادہ مکمل
صورت ہمیں میر، درد اور سودا وغیرہ کے ہاں نظر آتی ہے۔ عزلت کے ہاں
معلوم ہوتا ہے کہ غزل کی صورت نکل رہی ہے۔ میر، سودا اور درد کے ہاں

اس کے غدوخال پوری طرح نکھر آتے ہیں۔ اردو غزل کی روایت میں عزلت
کا یہی مقام ہے۔

عزلت کی غزل کو بحیثیت مجموعی دیکھا جائے تو ایک بات تو یہ معلوم
ہوتی ہے کہ ہندوی الفاظ کا استعمال کم ہو گیا ہے اور فارسی غزل کا رنگ
گہرا ہو گیا ہے۔ یہ اثر زبان و بیان پر بھی ہے، مضامین و خیال پر
بھی ہے اور علامات و رمزیات پر بھی۔ مثلاً گل و بلبل کا استعمال جس کثرت
سے عزلت کے ہاں ہوا ہے کسی دوسرے معاصر شاعر حتیٰ کہ تاباں کے ہاں
بھی نہیں ہے۔ پھر وہ فارسی صنایع و رمزیات مثلاً چمن، شمشاد، داغ،
بت، یگولا، بہار، وحشت، گریبان، سنبل، شبنم، کبان، ابرو، شمع،
پروانہ، شیریں، فرہاد، کوہکن، بے ستون، خسرو، پرویز، شیشہ، سنگ،
رقیب، تیشہ، قاتل، دیوانہ، زنجیر، زلف، نورگس، آئینہ، لالہ، داغ، قمری،
موج، جیب، چاک، یاد بھنوں، لیلیٰ، صحرا، خاک، آبلہ، جنگل، صحرا،
گردباد، جنوں، صرصر، یابان، خار، آشنا، بیگانہ، طوق، پتنگ، صبا،
نسیم وغیرہ الفاظ کا جس التزام کے ساتھ استعمال کرتا ہے وہ اس دور کے کسی
دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ عزلت، غزل فارسی غزل کے وجود اور
اردو شاعری سے اس کے گہرے ازلی رشتے کا احساس دلاتی ہے۔ یہ ہمیں
فارسی غزل کی سی اردو غزل معلوم ہوتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ عزلت کے
ہاں قطعہ بند غزلیں بہت ہیں جن میں خیال کو بھیل کر اس طور پر پیش
کیا گیا ہے کہ قطعہ بند غزل ایک نظم کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔
تیسری بات یہ کہ عزلت لمبی بحروں کا بہت استعمال کرتا ہے۔ اس کے ہاں
خیال بھیل کر وضاحتی رجحان کے ساتھ غزل میں آتا ہے۔ ایک اور بات یہ
کہ عزلت کی زیادہ تر غزلیں ایسی زمینوں میں ہیں جو مزاجاً زیادہ جدید
رنگ کی حامل ہیں اور اسی لیے لوجوان معاصروں میں زیادہ مقبول ہوتی ہیں۔
وہ اشرف، فائز یا مبتلا کی طرح قدیم اساتذہ اور خصوصاً ولی کی زمینوں میں
غزلیں نہیں کہتا بلکہ نئی نئی زمینیں، خیال و احساس کی مناسبت سے دریافت
کر کے اردو غزل کو ایک جدید رنگ دیتا ہے۔

عزلت کی غزل میں ایک اور بات قابل ذکر یہ ہے کہ اس کے ہاں
روایتی تصورات اور ان کے بنیادی روایتی رشتے بدل کر ایک نئے رخ سے
سامنے آتے ہیں۔ مثلاً شمع پروانہ یا چراغ و پروانہ کے روایتی تصور کا بنیادی
رشتہ یہ ہے کہ پروانہ عاشق ہے جو اہتر محبوب شمع یا چراغ پر جان نثار

کر دیتا ہے۔ فارسی شاعری میں اور اس کے زیر اثر اردو شاعری میں پروانہ جان لٹاری و وفا کا اشارہ ہے لیکن عزلت اس روایتی رشتے کو بدل کر یہ تصور دیتا ہے کہ پروانہ تو پل بھر میں جل جاتا ہے لیکن شمع اور چراغ تو رات بھر جلنے رہتے ہیں۔ پل بھر میں جل مرنے سے دائم سلکتے رہنا زیادہ قابل ذکر ہے۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے جس میں اسی بات کو بیان کیا گیا ہے :

وہ پل میں جل بجھا اور یہ تمام رات چلا
ہزار بار ہتکنگے سے ہے چراغ بھلا
معتقد ہوں شمع کے ثابت قدم جلنے کا میں
بے نمک ہے دم میں پروانے کے جل جانے کا شور
نہ پہنچیں بلبلوں کی بختگی کو خام پروانے
جو دائم سلگیں ان کو پل میں جل جانے سے کیا نسبت

ایک قطعہ بند غزل^{۳۸} میں ، جس کا پہلا مصرع ”کہا میں رات ہتنگوں کو شمع کے آگے“ ہے ، اسی تصویر کی وضاحت کی ہے۔ ایک اور قطعہ بند غزل میں چراغ و پروانے کے رشتے کا ایک اور نیا پہلو دریافت کیا ہے :

چراغ روز سے ہوچھا کسی نے یہ کہ ہتنگ
کسی دن آگے تیرے صدقے ہو جلا بھی ہے
کہا یہ جل کے کہ پڑتے ہیں دن اوسے شب کو
سیاہ روزی کسی خام نے سہا بھی ہے
میرا جو ہوتا وہ عاشق تو دن کو بھی جلتا
وصال بار سے کوئی گزر گیا بھی ہے
ہوا جو عاشق اوسے وصل بار میں عزلت
بتا تو فرق شب و روز کچھ رہا بھی ہے

گل و بلبل فارسی شاعری میں عشق کی بنیادی علامتیں ہیں۔ بلبل گل پر عاشق ہے اور اس کے عشق میں نالہ و فریاد کرتی ہے۔ عزلت اس تصور کو بھی بدل دیتا ہے اور گل کو ایک بالکل نئے زاویے سے دیکھتا ہے جو اردو شاعری میں پہلی بار سامنے آتا ہے :

مجھ سے اے بلبل زیادہ گل میں ہے تاثیر عشق
دل میں خون ، لب پر ہنسی ہے ، اوس کے پیراہن میں آگ

یہ ایک شعر اور دیکھیے جس میں گل اور دیا ، بلبل اور ہتنگ کو اسی بدلے

ہوئے تصور کے ساتھ یکجا کیا گیا ہے :

ہے گل جو جیب چاک و دیا پہلے ہے جلے
ہے بلبل اور ہتنگ کا یہ جال دیکھنا

اسی طرح فرہاد و شیریں کا روایتی تصور ، جو فارسی شاعری سے اردو شاعری میں آیا ہے ، عزلت کے ہاں بدل جاتا ہے۔ ایک قطعہ بند غزل کے یہ تین شعر پڑھیے :

ملی تھی سینے میں عزلت سے کوہ کتب کی روح
کہا میں اس کو ارے سر چڑھے یہ کیا تھی ہوس
تیرے تو سر میں بھرا تھا خیال شیریں کا
نہ مارتا تھا تجھے تیشہ اوس پر اے بے کس
کمال عشق نہیں کھوٹا جان کا ورثہ
میں ہیں شیریں پہ ہر روز لاکھ مور و مگس

ایک اور قطعہ بند غزل میں^{۳۹} ، جس کا پہلا مصرع ”بے ستوں جا کے کہا روح سے فرہاد کی میں“ ہے ، اسی بدلے ہوئے تصور کو اور وضاحت سے پیش کیا ہے۔

عزلت ”جور“ کا شاکی نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ :

اے نالہ گوش رس ہو لیک میں ہوں جور کا عاشق
بیادا لطف پر آ جائے مت اوس میں اثر کیجو

اسی طرح وہ ”درد“ کا بھی قدردان ہے اور اس کی وجہ یہ بیان کرتا ہے :

وہ قدردان درد ہوں عزلت کہ جون صدف
گوہر دینوں اوسے جو ہوئے دل شکن مجھے

اگر اس زاویے سے عزلت کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو اس کے ہاں بہت سے بنیادی تصورات اور رشتے بدلے یا بدلتے ہوئے نظر آئیں گے۔ اس کے ہاں روایتی تصورات سے انحراف و بغاوت کا شدید احساس ہوتا ہے اور اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ عزلت ملائیم مشرب رکھنے تھی۔ زمانے کی وضع کے خلاف ڈاڑھی موغھہ منڈاتے تھے اور رندوں کی سی وضع سے رہتے تھے۔ اسی مزاج نے ان کی شاعری کو بھی متاثر کیا۔ عزلت نے مسلمہ تصورات کو بدل کر ایک نئے زاویے سے انہیں دیکھنے دکھانے کی طرح ڈالی۔ یہ عزلت کی شاعری کا عام مزاج ہے۔ عزلت کے ہاں جہاں گل و بلبل ، شمع و پروانہ اور شیریں فرہاد کی تلمیحی علامات مخصوص تصورات کے ساتھ ابھرتی ہیں وہاں ان علامات

اس کی شاعری میں خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ ایک ”بگھولا“ (بگولا) اور دوسری ”لالہ“۔ بگولا قوت کی علامت ہے۔ دشت جنوں کی ناک ہے۔ عشق کی بے قراری، سفر و کثرت کو مٹا کر وحدت کا اشارہ ہے۔ ”لالہ“ آگ ہے، سراپا داغ ہے۔ عشق میں جلنے اور خونِ دل پی کر ہنسنے کا اشارہ ہے۔ عزت کے ہاں مخصوص الفاظ پہلی بار علامات بن کر ابھرتے ہیں اور اس کی شاعری کا محور بن جاتے ہیں۔ علامات کا یہ شعور اپنی تخلیقی اہمیت کے ساتھ پہلی بار اردو شاعری میں عزت کے ہاں نظر آتا ہے۔ عشق، جو عزت کی غزل کا مرکزی موضوع ہے، انہی علامات، رمزیات اور کنایات کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے اور اردو غزل کو ایک نئے انداز سے روشناس کرا کے روایت کو خوش رنگ بنا دیتا ہے:

رسا ہے سب شعرا کا سخن ولے عزت

ہاری پختہ دھواں دار گفتگو معلوم

ایہام گو و غیر ایہام گو شعرا کے بعد اب اگلے باب میں ہم ”دردِ عمل کی تحریک“ کا مطالعہ کریں گے جو اس صدی میں اردو شاعری کی وہ دوسری اہم ادبی تحریک ہے جس نے نہ صرف ایہام گوئی کو نکسالی باہر کر دیا بلکہ اردو شاعری کا رخ بدل کر اس نئے مذاق اور معیار سخن کو جنم دیا جس سے مستقبل قریب میں میر، سودا اور درد جیسے شاعر پیدا ہو سکے۔

حواشی

- ۱۔ مجموعہٴ نفز: قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، دیباچہ صفحہ ۱۷، لٹ، لاہور ۱۹۳۳ ع۔
- ۲۔ تاریخ ادبِ اردو (جلد اول): ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۷۴ - ۱۷۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ ع۔
- ۳۔ دیوان حسن شوق: مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، مقدمہ ص ۳۱، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۱ ع۔
- ۴۔ گلشنِ گفتار: خواجہ خان حمید اورنگ آبادی، ص ۱۲، مکتبہ ابراہیمیہ، حیدر آباد ۱۳۳۰ھ۔
- ۵۔ اشرف گجراتی: از قاضی احمد میاں اختر جولہ گڑھی، مطبوعہ ماہی ”اردو“، دہلی، ص ۱ - ۲۶، جنوری ۱۹۴۷ ع۔

- ۶۔ اس بحث کے لیے دیکھیے ”تاریخ ادبِ اردو“ (جلد اول) ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۵۳۵ - ۵۳۸۔
- ۷۔ گلشنِ گفتار: حمید اورنگ آبادی، ص ۱۳۔
- ۸۔ غزنِ شعرا: قاضی نور الدین حسین خان رضوی فائق، ص ۳۵، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع۔
- ۹۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ”ترتیب کے وقت بقول فائز شباب کی ابتدا تھی۔ فائز انتخاب الفاظ میں غیر محتاط نہیں تو ابتدائے سن شباب سے ۲۵ برس سے زیادہ کی عمر مراد نہیں ہو سکتی۔ اس حساب سے سال ولادت ۱۱۰۲ھ کے لگ بھگ قرار پاتا ہے۔“ عیارستان: قاضی عبدالودود، ص ۲، ادارہ تحقیقات اردو پٹنہ ۱۹۵۷ ع۔
- ۱۰۔ تاریخِ ہندی میں ۱۱۵۱ھ کے تحت لکھا ہے کہ ”صدر الدین محمد خان بن زبردست خان بن ابراہیم خان بن علی مردان... در ماہ صفر در شاہجہان آباد فوت شد۔“ تاریخِ ہندی، مرتبہ امتیاز علی عرشی، علی گڑھ ۱۹۶۰ ع۔
- ۱۱۔ سفینہٴ ہندی: بھگوان داس ہندی، مرتبہ عطا کا کوی، ص ۱۵، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی، پٹنہ، بہار، ۱۹۵۸ ع۔
- ۱۲۔ فائز: ہلوی اور دیوان فائز: مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۸۱ - ۹۹، انجمن ترقی اردو پٹنہ علی گڑھ ۱۹۶۵ ع۔
- ۱۳۔ ایضاً، ص ۱۰۳۔
- ۱۴۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔
- ۱۵۔ سیر المتاخرین: (جلد دوم)، ص ۸۹۸ - ۸۹۹، ٹولکشور ۱۸۷۶ ع۔
- ۱۶۔ کیمبرج ہسٹری آف انڈیا: جلد چہارم، ص ۷۳۷، کیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹۳۷ ع۔
- ۱۷۔ آثار الاسراء: صہبام الدولہ شاہنواز خاں، ترجمہ محمد ایوب قادری، ص ۵۸۸ - ۵۹۰، مرکزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۷۰ ع۔
- ۱۸۔ سیر المتاخرین: جلد دوم، ص ۳۹۴۔
- ۱۹۔ تاریخِ ہندی: مصنفہ میرزا محمد بن رستم مخاطب بہ، مستند خان بن قباد مخاطب بہ، دیانت خان حارثی بدخشی دہلوی، جلد ۲، حصہ ۶ (۶۱ - ۱۱۰۱ھ)، بہ تصحیح و تفسیر امتیاز علی عرشی، ص ۷۹، شعبہٴ تاریخ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ طبع اول ۱۹۶۰ ع۔
- ۲۰۔ دیوان عید اللہ خان مبتلا: مرتبہ ڈاکٹر نعیم احمد، مطبوعہ ”نصر“ دہلی

- شماره ۱۵، جلد ۵، ۱۹۷۱ء -
 ۲۱۔ فتح المعین : مخطوطہ قا $\frac{۲}{۱۱۸}$ ، ص ۲۳ - ۲۴، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
 ۲۲۔ گیان سروپ : از شاہ تراب، مخطوطہ نمبر ۷۷۳، تذکرہ مخطوطات جلد چہارم مرتبہ ڈاکٹر محی الدین زور، ص ۱۱۸ - ۱۲۰، حیدر آباد دکن ۱۹۵۸ء -
 ڈاکٹر سیدہ جعفر نے (مقدمہ) ”من مسجھاون“، ص ۷، مطبوعہ حیدر آباد (۱۹۶۸ء) ۵۱۱۲۱ منہ کتابت کی بنیاد پر تراب کا سال پیدائش ۵۱۱۰۴۰۵ متعین کیا ہے جو صحیح نہیں ہے -
 ۲۳۔ اس کا سال تصنیف اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے :
 ہزار و یک صد و پنتاد سہ سن مرتب جب ہوا گزار روشن
 ۲۴۔ انجمن ترقی اردو کے مخطوطے (قا $\frac{۲}{۱۱۸}$) میں ترقی کے اس عبارت سے ”تحریر فی التاریخ دوم شہر ربیع اول ۵۱۱۸۰ تحریر یافت در گلبرگہ شد بعون اللہ تعالیٰ“ واضح ہوتا ہے کہ شاہ تراب نے یہ نظم ۵۱۱۸۰ سے پہلے لکھی تھی۔ کاتب کا نام غلام لہی ہے۔ اس نظم کے اس مصرع سے ”پر بالک بھولا بھالا ہوں“ معلوم ہوتا ہے کہ یہ لوجوانی کی تصنیف ہے -
 ۲۵۔ مخطوطہ (نمبر قا $\frac{۲}{۱۱۸}$) انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
 ۲۶۔ مقالات الشعرا : مرتبہ سید حسام الدین راشدی، ص ۳۵۵، سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد سندھ ۱۹۵۷ء -
 ۲۷۔ تحفۃ الکرام : (جلد سوم)، ص ۲۴۴، مطبع لاصری دہلوی -
 ۲۸۔ میر علی شیر قانع ٹھٹھوی نے جو قطعہ ”تاریخ“ تکمیل لکھا ہے اس کے اس آخری شعر سے ۵۱۱۸۱ برآمد ہوتے ہیں :
 سال تسمیت چو نمود از خرد سوال
 ”اینک چہ منتخب“ ز دل آمد مرا پیام (۵۱۱۸۱)
 تحفۃ الکرام (جلد سوم)، ص ۲۶۰ -
 ۲۹۔ مقالات الشعرا : ۵۱۱۶۹ - ۵۱۱۷۴ کے درمیان مکمل ہوا -
 ۳۰۔ مقالات الشعرا : ص ۳۵۶، سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد سندھ ۱۹۵۷ء -
 ۳۱۔ مائر الکرام : آزاد بلگرامی، ص ۲۱۸، ”رحلت سید ہست و ہفتم جہاد“ الاولی ۵۱۱۳۸... واقع شد۔ آرام گاہ بندر سورت“ مطبع مفید عام آگر ۱۹۱۱ء -

- ۳۲۔ بیاض (قلمی) : انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں ان کا کلام ملتا ہے -
 دیکھئے بیاض نمبر قا $\frac{۲}{۱۱۸}$ ، ص ۱۰۰ -
 ۳۳۔ سرو آزاد : آزاد بلگرامی، ص ۲۳۶، مطبع دغانی رفاه عام لاہور ۱۹۱۳ء -
 ۳۴۔ دیوان عزلت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی، ص ۵۶، عزلت کی ایک تصویر شائع کی گئی ہے - ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۲ء -
 ۳۵۔ تحفۃ الکرام : (جلد دوم) مطبع حسینی، وزیر گنج، لکھنؤ -
 ۳۶۔ تذکرہ گل رعنا (قلمی) : لچھمی لرائن شفیق، ص ۸۴۰، مخزنہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
 ۳۷۔ گلشن گفتار : مرتبہ سید محمد، ص ۶۵ - ۶۶، مکتبہ ابراہیمیہ حیدر آباد دکن ۵۱۳۳۰ -
 ۳۸۔ تحفۃ الشعرا : مرزا افضل بیگ خان قافشال، مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل، ص ۱۶، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ء -
 ۳۹۔ تذکرہ بے نظیر : سید عبدالوہاب افتخار، مرتبہ سید منظور علی، ص ۹۷، جامعہ الہ آباد ۱۹۶۰ء -
 ۴۰۔ گل رعنا (قلمی) : ص ۸۴۰، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
 ۴۱۔ چمنستان شعرا : لچھمی لرائن شفیق، ص ۴۴۶، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ء -
 ۴۲۔ نکات الشعرا : ص ۹۸، نظامی پریس ہدایوں ۱۹۲۲ء -
 ۴۳۔ دیوان عزلت : ص ۷۹، مرتبہ عبدالرزاق قریشی، ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۲ء -
 ۴۴۔ ساقی نامہ، عزلت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی، ص ۵ و ۶، مطبوعہ لوائے ادب بمبئی، جولائی ۱۹۶۴ء -
 ۴۵۔ راگ مالا : مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
 ۴۶۔ فہرست مخطوطات انجمن ترقی اردو : (جلد اول)، مرتبہ امیر صدیقی امرہوی، ص ۲۵۱ - ۲۵۶، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۵ء -
 ۴۷۔ نکات الشعرا : ص ۹۸، نظامی پریس ہدایوں، ۱۹۲۲ء -
 ۴۸۔ دیوان عزلت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی، ص ۳۵، ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۲ء -
 ۴۹۔ ایضاً : ص ۲۷ -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۳۰۰ "عمر گران مایه خود را بصدق دل نثار پیر خود کرده -"
- ص ۳۰۱ "جامع اکثر علوم بود خصوصاً در اعمال سیمیا و صنائع بدایع کمال مهارت داشت -"
- ص ۳۰۲ "در عنفوان شباب حدی در مزاج و شوخی در طبیعت به مرتبه تمام بود - معیناً گرفتاری دل و تعلقی به خویان شعر و غزل طبع می شد . . . و این هیچ مدان پرگز بدستور شعرای دیگر معنی و فکر برای مضمون نه کرده - در غلبات شوق آن چه به خاطر می رسید بے توقف تهریر می نمود -"
- ص ۳۰۶ "شاه ابدالی بفتح جادی الاول روز جمعه در سنه سبعین و مائده بعد الالف از قندهار هندوستان رسیده داخل قلعه شاهجهان آباد گردید و باعالمگیر ثانی ملاقات نمود . . . این مرتبه پنجم است که شاه ابدالی وارد هندوستان گردید . . . و بفتح شوال سال سبعین و مائده بعد الالف مع شاهزاده ها و جان باز خان کوچیده و عبور گشتا نمود -"
- ص ۳۰۷ "میر محمد عبدالله مخاطب بشریعت الله خان غم به عیدالله خان بهادر مظفر جنگ ثم المعتمد الملک میر جمده معظم خان خانغافان بهادر مظفر جنگ ترخان سلطانی بن میر محمد و فاء سرقندی از اعظم امرای عصر - ۵ رجب قریب بشام در شاهجهان آباد فوت شد - عمرش ۶۳ سال و چند ماه -"
- ص ۳۱۹ "بعد ثواب سیف الله خان در شهر اربعین و مائده و الف از زیارات عتبات عالیات مراجعت نموده به تنه ساکن گردید و تناسل و تعدد کرد . . . از چند ماه در گزشت است -"
- ص ۳۲۰ "اکثر در مرتبه حضرات شهدا علیهم التحية و الثنا اشتغال دارند - بزبان هندی و فارسی دیوانهای متعدد در مرتبه و بعضی در غزلیات و مناقب درست کرده - روضه الشهداء را بنظم کشیدند - سرعت فکر بحدی است که قریب لک بیت تا این زمان از زبان فصاحت بیان شان سرزده باشد - قبولیت تمام در کلام شان شائع و

این تخلص بخشی حضرات در روپا است - الحق ذات بابرکات ایشان از متبرکات است -"

- ص ۳۲۶ "در معقولات حیثیتی خوب بهم رسانیده -"
- ص ۳۲۶ "در موسیقی دستگاه عالی دارد و از نغمه خوانی گلوسوز بلبل را بوجد می آورد و در مصوری ثانی بهزاد و در کتب و دوا زبان هندی استاد -"
- ص ۳۲۶ "هیچ احدی از فضلا و علما نمی توانست که به بحث علم مقابل ایشان دم زند -"
- ص ۳۲۶ "ملاطبت مشرب دارد و ریش بروت تراشیده بوضع رفتن می باشد -"
- ص ۳۲۷ "مزاج او شان میلان ریخته بسیار دارد -"
- ص ۳۳۵ "از اسالیب کلام شان واضح می گردد که بهره بسیار از دردمندی دارند -"



اسباب ، خصوصیات ، معیار سخن

محمد شاہ کا دور سلطنت ۱۱۳۱ھ سے ۱۱۶۱ھ / ۱۷۱۹ء - ۱۷۴۸ء تک رہتا ہے لیکن مزاج کے اعتبار سے اسے ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ نادر شاہ کا حملہ اور دلی کا قتل عام (۱۱۵۱ھ / ۱۷۳۹ء) وہ الم ناک سانحہ ہے جو اس معاشرے کے مزاج کو بدل دیتا ہے۔ میر عبدالحی تابان کا یہ شعر غم و غصہ اور درد و کرب کی اسی کیفیت کا اظہار کرتا ہے :

داغ ہے ہاتھ سے نادر کے مرا دل تابان

نہیں مقدور جا چھین لوں تخت طاؤس

نادر شاہ کے حملے سے پہلے یہ معاشرہ رنگِ طرب میں ڈوبا ہوا تھا۔ نادر شاہ کے حملے کے بعد یہ معاشرہ اضطراب و بے ثباتی اور احساسِ فنا کے ساتھ غم و الم میں ڈوب جاتا ہے۔ ظاہر ہے اس مزاج کی ترجمانی فقرہ بازی ، لطیفوں اور ایہام گوئی سے نہیں کی جا سکتی تھی۔ اس کے لیے نئے قسم کے رنگ سخن اور نئی قسم کی زبان کی ضرورت تھی۔ ایسا رنگ سخن جو اس دور کے باطن سے ہم آہنگ ہو اور اس کے دلی جذبات و احساسات کی ترجمانی کر سکے۔ تہذیبی و معاشرتی رجحان زندگی کی کروٹوں کے ساتھ بدلنے ہیں اور اپنے فنونِ لطیفہ میں ظاہر ہوتے ہیں۔ یہی صورت اس دور میں ہوئی۔ محمد شاہ جو جام و دلآرام کا دلدادہ تھا آخر عمر میں فقیروں کی صحبت میں خوش رہتا تھا اور انہی کے ساتھ بیٹھتا تھا۔ ۱۔ محمد شاہ کے مزاج کی یہ تبدیلی بدلے ہوئے حالات اور اُن کے اثرات کا منطقی نتیجہ تھی۔ یہ اس کرب کا اظہار تھی جس سے بادشاہ ، رعایا اور اس معاشرے کا ہر فرد دوچار تھا۔ معاشرے کے مزاج میں یہ ایک ایسی بڑی تبدیلی تھی جس کی جڑیں اس کے باطن سے پھوٹی تھیں اور اندر ہی اندر اس کے مذاق ، ہست و ناپست اور ذہنی و فکری رویوں کو تبدیل کر رہی تھی۔ اس کیفیت میں ایہام کی شاعری یقیناً معاشرے کے لیے قابلِ قبول نہیں ہو سکتی تھی۔

فصل چہارم

ردِ عمل کی تحریک

اسی بدلی ہوئی ذہنی کیفیت میں ایہام گوئی کے رواج کا سورج غروب ہوئے لگتا ہے۔ نئے رجحانات ذہنی تبدیلیوں کے ساتھ پیدا ہوتے ہیں اور رفتہ رفتہ ان پرانے رجحانات کو نکال باہر کرتے ہیں جو تاریخی دھارے سے الگ ہو جاتے ہیں۔ ایہام گوئی چونکہ نئے رویوں اور ذہنی تبدیلیوں کا ساتھ دینے سے قاصر تھی اس لیے چند سال کے اندر اندر اس کا اثر زائل ہو گیا اور اس کی جگہ نئی شاعری نے لی۔ اس نئے رجحان کے پہلے ترجان مرزا مظہر جانجاناں تھے جو ایک طرف فارسی و اردو کے شاعر تھے اور دوسری طرف روحانی سطح پر اس دور میں رشد و ہدایت کا مرکز تھے۔ انہوں نے بدلے ہوئے حالات، نئے ذہنی تقاضوں اور معاشرتی تبدیلیوں کے پیش نظر محسوس کیا کہ ایہام گوئی نہ صرف بے وقت کی راگنی ہے بلکہ اس کے زیر اثر شاعری میں حقیقی دلی جذبات کا اظہار بھی نہیں ہو سکتا۔ یہ محسوس کر کے مرزا مظہر نے ایہام گوئی ترک کر دی اور اپنے شاگردوں کو بتایا کہ اب شاعری میں ایہام کے بجائے سچے عاشقانہ جذبات کا اظہار کرنا چاہیے اور عجاز و حقیقت کو ملا کر شاعری میں دل کی بات بیان کرنی چاہیے۔ اسی کے ساتھ انہوں نے فارسی شاعری اور اس کے اسالیب کے اتباع پر زور دیا۔ اپنے دور کے مذاق سخن کو متواتر کرنے کے لیے فارسی شاعری کا ایک ایسا انتخاب کیا جس میں کم و بیش پانچ سو معروف و غیر معروف شعرا کے ایسے اشعار کا انتخاب تھا جس میں سچے جذبات اور تجربات عشق کا اظہار کیا گیا تھا۔ مولانا شبلی نے لکھا ہے کہ ”میں نے ثقافتِ دہلی سے سنا ہے کہ مرزا غالب وغیرہ کا خیال تھا کہ ہندوستان میں فارسی شاعری کا مذاق صحیح جو دوبارہ قائم ہوا وہ اس انتخاب (خریطہ) جو اپنے نے قائم کیا۔ اس انتخاب نے اس دور کے شعرا کو متاثر کیا اور وہ ایہام کی گرفت سے آزاد ہو کر عشق، وادار، عشق کو موضوع سخن بنانے لگے۔ انعام اللہ خاں یقین، مرزا مظہر کے شاگردوں میں پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اس رنگ سخن کو اپنایا اور جس کی وجہ سے نوجوانی ہی میں ان کی شہرت سارے ہر عظیم میں پھیل گئی۔ فارسی شاعری کے اس اتباع کے ساتھ ہی، ایہام پیدا کرنے کے لیے الفاظ تازہ کی تلاش میں جو ثقیل ہندی الفاظ اردو شاعری میں داخل ہو گئے تھے، نکال باہر ہونے لگے اور ان کی جگہ فارسی الفاظ و تراکیب لینے لگے۔ مرزا مظہر جانجاناں کی اس اولیت کا اعتراف اس دور کے تذکرہ نویسوں نے بھی کیا ہے۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ:

”مب سے پہلے جس شخص نے طرزِ ایہام گوئی ترک کیا اور ریختہ کو

اردو نے معلول شاہ جہان آباد کی زبان میں کہ آج کل عوام و خواص میں مقبول ہے، مرقع کیا زبدۃ العارفین، قدوة الواصلین جانجاناں مرزا مظہر ہیں۔۔۔ حق تعالیٰ سلامت رکھے۔“

شورش نے لکھا ہے کہ:

”مردمانِ دہلی اس سے قبل اشعار ریختہ آبرو اور ولی کے انداز میں کہتے تھے۔ آج کل جو طریقہ رواج میں ہے آنحضرت (مرزا مظہر) کا جاری کیا ہوا ہے۔“

غلام ہمدانی مصحفی نے (جنہوں نے مرزا مظہر سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے) واضح الفاظ میں لکھا ہے کہ:

”سخن گوئی کے آغاز میں کہ ابھی میر و مرزا وغیرہ کوئی بھی میدان میں نہیں آئے تھے، ایہام گوئیوں کے دور میں جس نے ریختے کو فارسی کے انداز میں کہا وہ (مظہر) ہیں۔۔۔ حقیقت یہ ہے کہ فقیر کے خیال میں زبان ریختہ کو اس انداز میں پیش کرنے کے اولین نقاش مرزا ہیں۔ بعد میں دوسروں نے ان کا تتبع کیا۔“

کم و بیش ۱۱۵۱ھ / ۱۷۳۹ع کے فوراً بعد ایہام گوئی کے خلاف نئے شعری رجحان کا، جسے ہم نے ”رد عمل کی تحریک“ کا نام دیا ہے، آغاز ہوا۔ اس تحریک کے نقاشِ اول مرزا مظہر جانجاناں تھے۔ رد عمل کی تحریک کی خاص خاص باتیں یہ تھیں:

(۱) رد عمل کی تحریک کے زیر اثر شعرا نے ایہام گوئی ترک کر دی۔ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ / ۱۷۵۲ع) میں میر نے اسے شاعرانہ سلف کی خصوصیت قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ ”اب شعرا اس صنعت کی طرف کم توجہ کرتے ہیں مگر جب نہایت شستگی کے ساتھ باندھی جائے۔“

(۲) شاہ جہان آباد کی اردوئے معلول کو شاعری کی زبان بنایا اور ایہام گوئیوں کے زبان و محاورہ کو، جس پر ولی دکنی کی زبان کا گہرا اثر تھا، ترک کر دیا۔

(۳) فارسی کے تازہ گوئیوں کی پیروی میں ایسا انداز شاعری اختیار کیا جس سے عجاز و حقیقی عاشقانہ جذبات کا اظہار ہو سکے۔ ایہام گوئی کا زور اسے الفاظ کی تلاش پر تھا جن سے دو معنی پیدا کر کے دائرِ ایہام دی جا سکے۔ تازہ گوئی میں صفائی و شستگی کے ساتھ

سخن بے تلاش پر زور دیا گیا۔ یہی وہ انداز ہے جس کے بارے میں گردیزی نے لکھا کہ ”ریختہ شاعرانہ اصطلاح میں ایسا شعر ہے جو مملکت ہندوستان کی زبان اردو نے معالیٰ میں شعر فارسی کے انداز میں کہا جائے۔“ ۹

(۴) اس تحریک کے شعرا نے ایسی فارسی تراکیب استعمال کیں جو زبان ریختہ کے مزاج سے مناسبت رکھتی تھیں۔ ۱۰

(۵) ردِ عمل کی تحریک کے زیر اثر فارسی زبان و شاعری کے اثرات بڑھ گئے اور اردو شعرا شعوری طور پر فارسی شاعری اور تازہ گویوں کی پیروی کرنے لگے۔ احمد علی خاں یکتا نے لکھا ہے کہ ”معنی کو قریب الفہم (الفاظ کے ذریعے) اس صفائی و سنجیدگی سے باندھنا کہ سننے والے کو کسی شرح یا لغت کی ضرورت نہ ہو اور قصیدہ، رباعی، غزل، مرثیہ، مثنوی وغیرہ پر باب میں فارسی والوں کی پیروی کرنا۔ اس کے بانی مرزا جاویدخان مظہر ہیں۔“ ۱۱

ردِ عمل کی تحریک کا اثر یہ ہوا کہ نئی نسل کے شعرا نے ان نئے شعری رجحانات کو اپنی شاعری کی اساس بنا لیا اور حاتم جیسے شاعر نے بھی، جو ابتدا ہی سے ایہام گویوں کے ساتھ تھے اور ۱۱۴۴ھ/۳۲ - ۱۲۳۱ع میں اپنا دیوان بھی مرتب کر چکے تھے، اسی نئے رنگِ سخن میں شاعری شروع کر دی۔ حاتم کے ”دیوان زادہ“ میں ۱۱۵۹ھ/۱۲۴۶ع کے تحت جو غزل ملتی ہے اس میں یہ شعر ۱۲:

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بسکہ بے تلاش

حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

اس بات کا ثبوت ہے کہ ۱۱۵۹ھ/۱۲۴۶ع تک ایہام کا مکہ نکسال باہر ہو چکا تھا۔ ۱۱۵۲ھ میں حاتم یقین کی زمین میں بھی غزل کہہ چکے تھے جس میں ایہام نہیں ہے ۱۳ جس سے یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ ردِ عمل کی تحریک کا آغاز ۱۱۵۱ھ/۱۲۳۹ع کے فوراً بعد ہو گیا تھا۔ شاہ حاتم نے ردِ عمل کی تحریک کے زیر اثر نیا رنگِ سخن اس حد تک اپنایا کہ اپنا ”دیوان قدیم“ مسترد کر دیا اور ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۱۵۵ع میں پرانے رنگ اور پرانی زبان کے سارے اشعار نکال کر یا بدل کر اپنا نیا منتخب دیوان ”دیوان زادہ“ کے نام سے مرتب کیا اور اس پر مقدمہ لکھ کر اس دور کے نئے شعری رجحانات اور زبان و بیان کے جدید نکات کو محفوظ کر دیا۔ حاتم نے انی شاعری کو پھیلانے اور مقبول

بنانے میں ایک اہم کردار ادا کیا ہے۔ نوجوان شاعروں میں سے انعام اللہ خان یقین وہ پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اسی رنگ میں شاعری کی۔ مرزا مظہر اور ان کے شاگرد یقین، تابان، دردمند، حزین کے علاوہ شاہ حاتم بھی ردِ عمل کی تحریک کے ممتاز نمائندہ شاعر ہیں۔

ردِ عمل کی تحریک نے اس دور کی اردو شاعری کو ایہام کی قید بے جا سے آزاد کر کے نئے امکانات سے روشناس کیا اور اس کے سامنے وسیع راستے کھول دیے۔ فارسی شاعری کا وہ حصہ، جو ایہام کے رواج کے باعث عدم توجہی کا شکار تھا، اردو شاعری کی دسترس میں آ گیا۔ اسی کے ساتھ فارسی شاعری کے سارے اسالیب، اصناف اور ہیئت اردو شاعری کے لیے قابل قبول ہو گئے اور ایک پختہ کار زبان کی شاعری اور اس کے تمام موضوعات — تصوف، واردات، عشق، اخلاقیات، خیریات، رندی و درویشی، حیات و کائنات کے مسائل بھی اس کے تصرف میں آ گئے۔ فارسی آہنگ و لہجہ، اس کی لہجہ اور لے، استعارات و تشبیہات کا رنگ و مزاج، رمزیت و صمیمیت، علامات و تلمیحات، بندش و تراکیب اردو شاعری کے خون میں شامل ہوئے لگے۔ یہ اتنی بڑی تبدیلی تھی کہ اس نے اردو شاعری کا رخ بدل دیا اور میر، سودا، درد جیسے شاعروں کے لیے راستہ صاف کر دیا۔ ردِ عمل کی تحریک کے زیر اثر اب شاعری تلاشِ الفاظ تازہ کے بجائے جذبات و واردات کے فطری و بے ساختہ اظہار کا ذریعہ بن گئی۔ دوسری بڑی تبدیلی شعر کی زبان میں آئی۔ ولی دکنی کی زبان کے پچائے شاہ جہاں آباد کی اردو نے معلیٰ نے لے لی۔ اس دور میں اس کے اصول و قواعد بھی مقرر ہوئے اور نئے شعرا نے انہی اصولوں کی پیروی کی۔ وہ اصول یہ ہیں:

(۱) ریختہ میں فارسی کے فعل و حرف مثلاً در، بر، از، او کو استعمال کرنا جائز نہیں، جس کی مثالیں ہمیں روشن علی کے ”عاشور نامہ“ اور جہد شاہی دور کے مرثیہ گویوں اور ناجی وغیرہ کے ہاں ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر (۱) ع ”چمکتی تھی وہ بجلی میں کناری اس کی در، دامن“ (ناجی) (۲) ع ”بے آرزوئے خواندن یہ“ مرثیہ صلاح“ (صلاح)۔ ردِ عمل کی تحریک کے زیر اثر فارسی حرف و فعل کا یہ استعمال بالکل ترک کر دیا گیا۔

(۲) عربی و فارسی کے کثیر الاستعمال و قریب الفہم الفاظ کو شاعری کی زبان میں برتنے پر زور دیا گیا اور ہندوی بھاکا کے الفاظ موقوف

کو دیے گئے۔

(۳) دہلی اور میرزاپانہ ہند کے عام فہم و خاص پسند روزمرہ کو اختیار کرنے پر زور دیا گیا۔

(۴) تعقید کو شاعری کا عیب قرار کیا گیا۔ ”دیوان زادہ“ میں یہ عیب کہیں کہیں موجود ہے لیکن یقین کی شاعری میں ایک آدھ مصرع کے علاوہ یہ عیب کہیں نہیں ملے گا۔

(۵) عربی و فارسی الفاظ کو صحتِ املا کے ساتھ لکھنے اور شاعری میں استعمال کرنے پر زور دیا گیا۔ آبرو کے دور میں عربی و فارسی کے الفاظ کا املا اسی طرح لکھا جاتا تھا جس طرح وہ بولے جاتے تھے؛ مثلاً آبرو کے ہاں فارسی عربی الفاظ کے املا کی یہ صورت تھی:

ع وہی رشتا کہ دانایاں کون ہے اسلام میں تسبی

ع آبرو کا جیو جاتا ہے تبس

ع جو دل فطرا ہو ڈوبا تھا بھنور میں زلف امیر کی

اس دور میں رشتہ، تسبیح، عبث، قطرہ، عنبر، صحیح، املا کے ساتھ لکھے جانے لگے۔ اسی طرح صحیح کے بجائے صحیح، بگناہ کے بجائے بگناہ، دوانہ کے بجائے دیوانہ، شاعری کی زبان میں استعمال کئے جانے لگے۔

(۶) اب تک ضرورتِ شعری کے لیے متحرک لفظ کو ساکن اور ساکن کو متحرک باندھنا کوئی عیب نہیں تھا۔ اب اس بات پر زور دیا گیا کہ جو لفظ متحرک ہے اسے متحرک اور جو ساکن ہے اسے ساکن استعمال کرنا چاہیے؛ مثلاً اب مرض کو مرض، غرض کو غرض باندھنا نادرست قرار پایا۔ خود مرزا مظہر کے ہاں ابتدائی دور کی شاعری میں یہ صورت ملتی ہے مثلاً:

ع دیکھ کر گل نے کہا تجھ پہ نراکت ہے ختم

یہاں ختم کے بجائے ختم باندھا گیا ہے۔ رد عمل کی تحریک کے زیر اثر عربی فارسی الفاظ کے غلط تلفظ کو ترک کر دیا گیا۔

(۷) آبرو اور اس کے معاصرین کے ہاں ولی کے زیر اثر من موہن، مکھ، سجن، لین، انجھو، سنمکھ، اچرج، درس، بھت، ساجن، جگ، لت، بسر، مار، موا وغیرہ قسم کے الفاظ عام طور پر استعمال

ہوتے تھے۔ رد عمل کی تحریک کے زیر اثر یہ الفاظ ترک کر دیے گئے اور ان کی جگہ فارسی کے الفاظ استعمال کیے جانے لگے۔ اسی طرح متین، سپن، سنی، سیسی، سوں، کیدھر، اودھر، یاں، واں کے بجائے میں، سے، کدھر، ادھر، یہاں، وہاں استعمال کیے جانے لگے۔

(۸) اسی طرح زیر، زیر، پیش کے الفاظ کو قافیہ بنانا یا فارسی قافیے کو ہندی قافیے کے ساتھ باندھنا جیسے ہورا کا قافیہ گھوڑا، سر کا قافیہ دھڑ باندھنا شاعری میں عیب سمجھا جانے لگا۔ خود مرزا مظہر کے ابتدائی دور کی شاعری میں رواجِ زمانہ کے مطابق، اس قسم کے قافیے ملتے ہیں؛ مثلاً اس شعر میں ”پکار“ اور ”پھاڑ“ کو قافیہ بنایا گیا ہے:

نہ جانوں صبحدم باہر صبا کیا جا پکار آئی

کہ غنچہ کا دل نازک چین کے بیچ پھاڑ آئی (مظہر)

اس دور میں اس طرح کے قافیوں کو ترک کر دیا گیا۔

(۹) ایسے الفاظ جو ہائے ہوز پر ختم ہوتے ہیں ان کو الف سے بدلنا جائز سمجھا گیا؛ مثلاً بندہ کو بندا، پردہ کو پردا، شرمندہ کو شرمندا لکھنا اور شعر میں استعمال کرنا اس لیے درست سمجھا گیا کہ ہائے ہوز کو الف کے ساتھ خواص و عوام سب بولتے ہیں۔

(۱۰) عام بول چال کی زبان اور محاورہ کو شاعری میں استعمال کرنا مستحسن قرار دیا گیا۔ اس رجحان سے (جو پہلے سے موجود تھا) شاعری کی زبان کی جڑیں عام بول چال کی زبان میں پیوست ہو کر اور زیادہ گہری ہو گئیں۔ میر کی زبان اور اس کی شاعری کا لہجہ اسی منہج سے اکتساب کر کے اردو شاعری میں ایک نئے سدا بہار رنگ کا اضافہ کرتا ہے۔

ان تمام رجحانات کے زیر اثر شاعری کے موضوع، مزاج، لہجے اور زبان میں ایسی بنیادی تبدیلیاں آئیں کہ مظہر، یقین، تاباں، دردمند وغیرہ کی شاعری کا رنگ روپ اشرف گجراتی، آبرو، ناجی و فائز کی شاعری کے رنگ روپ سے واضح طور پر مختلف ہو گیا۔ رد عمل کی تحریک کے زیر اثر فکر و خیال اور زبان و بیان کی سطح پر مختلف امکانات کے اتنے سرے ابھر کر سامنے آئے کہ نئے شاعروں کے لیے تخلیقی فضا سازگار ہو گئی۔ مظہر، یقین اور حاتم ابھرنے والی نئی نسل کے شعرا کے مقابلے میں آج چھوٹے نظر آتے ہیں لیکن یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے اپنی تخلیقی قوتوں اور شعوری عمل سے نئے شعرا کے لیے

راستہ صاف کر دیا۔ یہ لوگ اردو ادب کی تاریخ میں روایت کی وہ درمیانی کڑی ہیں جن کے بغیر ادب کا عمل ارتقا رک جاتا۔ اسی لیے 'ردعمل کی تحریک' کے شعرا کے مطالعے کے بغیر اس دور کی روایت کی تشکیل کے عمل کو بھی نہیں سمجھا جا سکتا۔ اس تحریک کے شعرا نے احساس، جذبے اور خیال کو اپنی شاعری میں ایک ایسی شکل دی کہ نئے شعرا نے اس روایت کو اپنا کر اسے مکمل کر دیا۔ ردعمل کی تحریک نے تخلیقی سطح پر فارسی اثرات کو عام بول چال کی زبان میں جذب کر کے ایک ایسی صورت دے دی جس سے اردو زبان کے خدوخال متعین ہو گئے۔ وہ لوگ جو کہتے ہیں کہ اردو نے شعوری طور پر ہندی زبان کے اثرات و الفاظ کو خارج کیا، یہ بھول جاتے ہیں کہ جب ایک زبان بولی کی سطح سے ادبی سطح پر آتی ہے تو وہ اس غالب زبان سے دل کھول کر استفادہ کرتی ہے جس کی جگہ وہ لینے والی ہے۔ چوسر کے زمانے میں انگریزی زبان کے ساتھ بھی یہی عمل ہوا تھا اور اس نے بھی غالب فرانسیسی زبان سے نہ صرف دل کھول کر استفادہ کیا تھا بلکہ اس کی روح کو، اس کے اسالیب و اصناف کو پورے طور پر اپنایا تھا۔ اس دور میں یہی صورت فارسی زبان و ادب کی تھی۔ برصغیر کی کوئی زبان اتنی ترقی یافتہ نہیں تھی کہ ایک نئی ابھرتی ہوئی زبان اس سے استفادہ کر سکے۔ بھاکا کی شاعری دوہروں اور کہت کہت تک محدود تھی جس کے اثرات لیام گو، اردو شاعری کے مزاج میں پہلے ہی جذب کر چکے تھے۔ اس سے آگے نہ کوئی راستہ تھا اور نہ بدلنے ہوئے حالات میں بھاکا شاعری سے تخلیقی ذہنوں کی پیاس بجھ سکتی تھی۔ اسی لیے ردعمل کی تحریک نے ایک طرف اس دور کی تہذیبی زبان (فارسی) کے ادب کے زیادہ سے زیادہ امکانات کو اپنے اندر جذب کرنے کی شعوری کوشش کی اور دوسری طرف گلی کوچوں اور عوام و خواص میں بولی جانے والی عام زبان سے بھی اپنا گہرا رشتہ قائم رکھا جس کی وجہ سے اردو زبان اور اس کے ادب میں ایک ایسی توانائی آ گئی کہ اردو ادب برعظیم کی سب زبانوں کے ادب سے زیادہ معتبر اور مقبول ہو گیا۔ اس 'تحریک' کے زیر اثر عربی فارسی کے وہ الفاظ اپنائے گئے جو استعمال کی خرابی پر چڑھ کر زبان کا جزو بن گئے تھے یا تخلیقی سطح پر ابلاغ کو آسان بنا رہے تھے۔ میرزا مظہر، شاہ حاتم اور 'تحریک' کے دوسرے شعرا نے فارسی زبان کی انہی تراکیب کو قبول کیا جو اردو نے معلول کے مزاج سے ہم آہنگ تھیں اور جن سے کلام مالوس تھے۔ قائم نے بھی اس دور کے شعرا کی یہی امتیازی خصوصیت

بتائی ہے :

”ان کا انداز کلام فارسی شاعری کے مطابق ہے۔ چنانچہ تمام شعری صنائع کہ پرانے اساتذہ نے مقرر کیے ہیں ان کے بیان موجود ہیں اور اکثر فارسی تراکیب کہ اردو نے معلول کے عوارے کے مطابق ہیں کلام میں لاتے ہیں۔“ ۱۳۴۴

اس دور کے شعرا نے مختلف لسانی، تہذیبی اور تخلیقی عناصر کو یکجا کر کے ایک اکائی میں بدلنے کی کوشش کی اور زبان کو ایک ایسا لہجہ و آہنگ دیا جس میں لفظوں کا کھردراہن استعمال کے پتھر پر گھس کر دور ہو گیا اور مٹھاس آواز میں شامل ہو گئی۔ یہ بات واضح رہے کہ اردو شاعری کا لہجہ و آہنگ، لے اور نغمہ فارسی سے گہری قربت کے باوجود فارسی نہیں ہے اور ساتھ ساتھ وہ ہندوی بھی نہیں ہے بلکہ یہ ایک ایسا نیا لہجہ، نیا اسلوب اور نیا اظہار ہے جس میں برعظیم کے تہذیبی مزاج کا ہندوی پن بھی شامل ہے اور فارسی تہذیب کا فارسی پن بھی، لیکن جو ان دونوں سے الگ اپنی ایک شان اور انفرادیت بھی رکھتا ہے۔ یہی وہ تیسرا کلچر ہے جس میں عرب اور ایرانی و ہندوی کلچر مل کر ایک وحدت بن گئے ہیں۔ اردو زبان و ادب اسی تیسرے کلچر کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس دور کے شاعروں کے یہ چند شعر بڑھے اور دیکھیے کہ کیا اس اسلوب و لہجہ کو فارسی اسلوب کہا جا سکتا ہے یا پھر اسے پورے طور پر ہندوی کہا جا سکتا ہے ؟

انہی مت کسو کو پیش رخ و انتظار آوے
ہارا دیکھیے کیا حال ہو جب تک بہار آوے (میرزا مظہر)
اودھر نگہ کی تیغ، ادھر آہ کی سناپ
اس کشمکش میں عمر بہاری بھی کٹ گئی (میرزا مظہر)
جو بھی آوے تو ٹک جھانک اپنے دل کی طرف
کہ اس طرف کو ادھر سے بھی راہ گزرے ہے (شاہ حاتم)
ہے تیرا منہ کھلے بالوں میں اس طرح محبوب
کہ جیسے شام میں ہوتا ہے آفتاب غروب (شاہ حاتم)
ہو دور یہ جی میرا راتوں کو ترے گھر پر
پھرتا ہے پڑا جیسے فانوس پہ پروانہ (یقین)
زنجیر میں بالوں کی پھنس جانے کو کیا کہیے
کیا کام کیا دل نے، دیوانے کو کیا کہیے (یقین)

ان اشعار کے لہجے ، آہنگ اور طرز ادا کا تجزیہ کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہاں فارسی و ہندی لہجہ اور فارسی و ہندی الفاظ اس طور پر گھول مل کر ایک جان ہو گئے ہیں کہ ایک نیا آہنگ وجود میں آ گیا ہے جس میں شائستگی اور مٹھاس بھی ہے ، ذہن کو متاثر کرنے اور احساس و خیال کو تیور کے ساتھ بیان کرنے کی قوت بھی ۔ یہی لہجہ ، یہی آہنگ اور یہی طرز ادا ردعمل کی تحریک کی دینے ہے ۔ اس دور سے پہلے اردو شاعری میں ، ولی کی شاعری کے باوجود ، جہاں ریختہ نے اپنے آغاز کی تکمیل کی تھی اور آبرو کی غزل کے باوجود ، جس نے اس روایت کو نیا رنگ و اثر دے کر بہت آگے بڑھایا تھا ، اظہار بیان کے اکھڑے اکھڑے اور کچے پن کا احساس ہوتا ہے ۔ اس دور میں دو زبانوں کے کلچر مل کر عبوزی دور میں داخل بھی ہوتے ہیں اور اس سے گزر بھی جاتے ہیں ۔

ردعمل کی تحریک نے ، ایہام گوئی کو ترک کر کے ، جب فارسی شاعری سے رجوع کیا تو تیزی کے ساتھ فارسی روایت کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا ۔ عشق کا مخصوص تصور ، اس کا جذب و کیف ، تصوف کا تصور تسلیم و رضا ، فلسفہ اخلاق ، فنا و بے ثباتی ، خدا ، کائنات اور انسان کے رشتوں کا تصور ، عقل کے مقابلے میں عشق کی فوقیت ، مجاز و حقیقت ، جبر و اختیار اور وحدت الوجود کے تصورات اردو شاعری کی روایت میں شامل ہو گئے ۔ اس طرح اردو شاعری نے ایک طرف تصوف کو موضوع سخن بنا کر اس دور کے معاشرے اور فرد سے اپنا رشتہ قائم کر لیا اور دوسری طرف زخم خوردہ ، دکھی انسان کے گہرے غم و الم کی ترجمان بھی بن گئی ۔ اس دور کی شاعری میں غم و الم کی جو تیز لے ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ غم و الم ہی اس دور کے خارج اور باطن میں موجود تھے ۔ اس تحریک کے زبر اثر انسانی تجربیات کا اظہار اور دل کی بات شعر کی زبان میں بیان کرنے کا رجحان پھر سے اردو شاعری کے مزاج میں شامل ہو گیا ۔ یہ سب کام خود اتنے بڑے تھے کہ اس دور کے شعرا کے لیے یہ ممکن نہیں تھا کہ وہ اسے اردو شاعری کے مزاج میں شامل بھی کریں اور ساتھ ساتھ بڑی شاعری بھی تخلیق کریں ۔ انہوں نے ایک بڑی زبان (فارسی) کے سرمایہ ادب کو ایک نئی زبان (اردو) کی ادبی و اسانی روایت میں ، اپنے دور کی روح ، اس کے مزاج اور تقاضوں کے ساتھ ، شامل کرنے کا کارنامہ انجام دے کر نئی نسل کے شعرا کے لیے ایک اور سانچا اور ادھورے نقش بنا کر پیمانی کی طرح عیسیٰ کی آمد کی نوید سنائی اور خود تاریخ

کی جھولی میں جا گرے ۔ ادھر ان کے بعد کی نسل کے شعرا نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو اسی سانچے میں الذیل کر ایسا تخلیقی عمل کیا کہ اردو شاعری نہ صرف فارسی سے آنکھیں ملانے لگی بلکہ اس کی عشقیہ شاعری بڑی زبانوں کی شاعری کی سطح پر اٹھ آئی ۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم اگلے دور کی شاعری کا مطالعہ کریں ، ضروری ہے کہ ردعمل کی تحریک کے شعرا کا مطالعہ کر لیا جائے تاکہ معلوم ہو سکے کہ اس دور کی شاعری اور اس کے ادھورے نقوش کی کیا نوعیت تھی اور یہ شاعری اپنے پچھلے دور سے کتنی مختلف اور اگلے دور سے کتنی مماثل تھی ؟

حواشی

- ۱۔ سیر المتاخرین : غلام حسین طباطبائی - (جلد سوم) ص ۸۷۰ ، نولکشور پریس ۱۸۹۷ع -
- ۲۔ مقالات شبلی : جلد پنجم ، ص ۱۲۹ ، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۹۳۶ع -
- ۳۔ طبقات الشعرا : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۶۱ - ۶۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -
- ۴۔ تذکرۂ شورش : (دو تذکرے ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم) ص ۱۸۰ ، پشہ ۱۹۶۳ع -
- ۵۔ عقد ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۵۵ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۸ع -
- ۶۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۰۳ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
- ۷۔ نکات الشعرا : ص ۱۸۷ ، نظامی پریس ہدایوں ۱۹۲۲ع -
- ۸۔ طبقات الشعرا : ص ۶۱ اور تذکرہ ریختہ گویاں : گردیزی ، ص ۴۰ -
- ۹۔ تذکرۂ ریختہ گویاں : فتح علی حسینی گردیزی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۴۰ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
- ۱۰۔ نکات الشعرا : ص ۱۸۷ -
- ۱۱۔ دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۷۷ ، ہندوستان پریس ۱۹۴۳ع -
- ۱۲۔ دیوان زادہ : (نسخہ لاہور) مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار ، ص ۸۱ ، مکتبہ خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ع -

۱۳- ایضاً : ص ۵۳ -

۱۴- مخزن لکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ : ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۸۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۳۴۸-۳۴۹ ”اول کسی کہ طرز ایہام گوئی ترک نموده و ریختہ را در زبان اردوئے معلیٰ شاہ جہاں آباد کہ الحال پسند خاطر عوام و خواص وقت گردیدہ مروج ساختہ زبۃ العارفین ، قدوة الواصلین . . . جانجان مرزا مظہر متخلص بہ مظہر مردے است . . . حق تعالیٰ سلامتہش دارد۔“

ص ۳۴۹ ”اشعار ریختہ قبل ازین بطور آبرو و ولی مردمان دہلی می گفتند این طور را کہ الحال مردمان می گویند آنحضرت رواج دادہ۔“

ص ۳۴۹ ”در ابتدائے شوق شعر کہ ہنوز از میر و مرزا وغیرہ کسی در عرصہ نیامدہ بود در دور ایہام گویان اول کسی کہ شعر ریختہ بہ تنبع فارسی گفتہ اوست . . . فی الحقیقت نقاش اول زبان ریختہ باین وتیرہ باعتقاد فقیر مرزا است بعدہ تنبعش بہ دیگران رسیدہ۔“

ص ۳۴۹ ”اکنون طبعہا مصروف این صنعت کم است مگر بسیار شستگی بستہ شود۔“

ص ۳۵۰ ”ریختہ بتقریب سخن آن شعرے است یزبان اردوئے معلیٰ ملکت ہندوستان بطرز شعر فارسی در موزونیت۔“

ص ۳۵۰ ”معنی را قریب الفہم بوضع با صفا و ثنات یستن کہ سامع محتاج شرح و لغت دم استماع نشود و درگفتن ہر قسم شعر از قصیدہ و راعی و غزل و مرثیہ و مثنوی وغیرہ و در ہر باب تنبع و مقلد فارسیان بودن ، بنا گزاشتہ مرزا جان جان مظہر است۔“

ص ۳۵۵ ”طرز کلام این با مانا برویہ شعر فارسی است ۔ چنانچہ جمیع صنائع شعری کہ قرار دادہ اساتذہ اسلاف است بکار می بردند و اکثرے از ترکیبات فرس کہ موافق محاورہ اردوئے معلیٰ مانوس گوش می نماید۔“

دوسرا باب

رد عمل کے شعرا

مظہر جانہاں ، یقین وغیرہ

مرزا مظہر (۱۱ رمضان ۱۱۱۰ھ - ۱۰ محرم ۱۱۹۵ھ/۳ مارچ ۱۶۹۹ع - ۷ جنوری ۱۷۸۱ع) رد عمل کی تحریک کے قائد تھے ۔ جیسے سراج الدین علی خان آرزو نے اپنے دور کی نئی نسل کو فارسی سے ہٹا کر اردو گوئی کی طرف لگایا تھا ، مرزا مظہر نے اپنے دور کی نئی نسل کو کاری گرانہ شاعری (ایہام گوئی) سے ہٹا کر فطری و حقیقی شاعری کی طرف رجوع کر دیا ۔ یہ ایک ایسا کارنامہ ہے جس سے اس تحریک اور خود میرزا مظہر کی تاریخی اہمیت مسلم ہو جاتی ہے ۔

مرزا مظہر ، جن کا نام جان جان ، تخلص مظہر اور لقب شمس الدین حبیب اللہ تھا ، عوام میں جانجاناں کے نام سے مشہور تھے ۔ ”جان جان“ ، نام کی وجہ تسمیہ یہ ہے کہ ان کے والد مرزا جان جانی (متوفی ۱۱۳۰ھ/۱۸-۱۷۱۷ع) جو عالم گیری دور میں منصب دار اور فارسی کے شاعر تھے ، ملازمت سے مستعفی ہو کر جب اپنے وطن اکبر آباد واپس آ رہے تھے تو راستے میں ، سرزمین مالوہ پر ، بیٹا پیدا ہوا ، جس کا نام اپنے نام کی مناسبت سے ، باپ نے پیار سے جان جان رکھا ۔ آزاد بلگرامی نے نام کے سلسلے میں ایک اور دلچسپ وضاحت کی ہے کہ ”ان کا نام و تخلص گویا ترجان اسرار الہی مولانا روم کا عطیہ ہے کہ اب سے پانچ سو سال پہلے مثنوی کے دفتر ششم میں بیان

ف۔ معمولات مظہر یہ : محمد نعیم اللہ بٹراچی ، ص ۶ ۔ مطبع نظامی کالجور ۱۲۷۱ھ ۔ آرزو نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”نام اصلی جان جان است . . . حالاً جانجاناں شہرت گرفت“ مجمع النفائس ، (قلمی) ، مخزنہ قومی عجائب خانہ کراچی ، پاکستان ۔ ”مقدسہ دیوان فارسی“ میں خود بھی ”جانجاناں متخلص بمظہر“ لکھا ہے ۔ ص ۳ ، مطبع مصطفائی کالجور ۱۲۷۱ھ ۔

فرما گئے ہیں اور بعد میں آنے والوں کی انجمن کے لیے ایک نمایاں کرامت پیش کر گئے ہیں، یعنی :

جان اول مظہر درگاہ شد جانباں خود مظہر اللہ شد^۳
مرزا مظہر جانباں کے سال ولادت کے سلسلے میں اختلاف خود ان کے اپنے بیان سے پیدا ہوا ہے۔ آزاد بلگرامی کو جب اپنے حالات بھیجے تو لکھا کہ :
(الف) ”سنہ ایک ہزار کے بعد دوسری صدی کی پہلی دہائی میں ان کی ولادت ہوئی“^۴

اپنے دیوان کے مقدمے میں لکھا کہ :
(ب) ”اس وقت کہ ایک ہزار ایک سو ستر پجری اور عمر ساٹھ سال ہو گئی ہے۔“^۵ اور یہ بھی لکھا :
(ج) ”اپنی عمر کے سولہویں سال اس خاکسار کے چہرے پر غبار یتیمی پٹھا۔“^۶

ایک اور خط میں لکھا :
(د) ”فقیر ایک ہزار ایک سو تیرہ میں پیدا ہوا۔“^۷
سرو آزاد (حوالہ الف) کے مطابق دوسری صدی کے پہلے عشرے میں ایک ہزار کے بعد کے معنی یہ ہیں کہ ایک سو دس دوسرے سینکڑے کا پہلا عشرہ ہے جس میں ان کی پیدائش ہوئی۔ اس طرح ان کا سال ولادت ۱۶۹۹/۱۱۱۰ع یا اس سے کچھ پہلے بنتا ہے۔ دیوان مرزا مظہر (حوالہ ب) کے مطابق سال ولادت ۱۶۹۹/۱۱۱۰ع ہوتا ہے۔ اسی دیوان کے حوالہ ج کے مطابق سال ولادت ۱۶۹۹/۱۱۱۰ع اس لیے قرار پاتا ہے کہ ان کے والد کی وفات ۱۶۹۹/۱۱۱۰ع ۱۸-۱۷ع میں ہوئی اور اس وقت ان کی عمر ۱۶ سال تھی جس کی تصدیق ان کے اپنے خط (حوالہ د) سے ہوتی ہے جس میں واضح الفاظ میں اپنا سال پیدائش ۱۶۹۹/۱۱۱۰ع لکھا ہے۔ ”معمولات مظہریہ“ میں لکھا ہے کہ ”ولادت باسعادت ۱۶۹۹-۱۷۰۰/۱۱۱۰ع میں اور ایک قول کے مطابق ۱۶۹۹-۱۷۰۰/۱۱۱۰ع میں واقع ہوئی جیسا کہ حضرت نے خود ایک مکتوب میں ظاہر کیا ہے۔ لیکن پہلی روایت حساب عقود و رشتہ سالگرہ اور موصوف کے قول کے مطابق، جو انہوں نے اپنے عالی شان دیوان کے عنوان میں بیان فرمایا ہے کہ اس وقت ایک ہزار ایک سو ستر پجری میں میری عمر ساٹھ سال کی ہے، زیادہ صحیح معلوم ہوتی ہے۔“^۸ اور یہ بھی لکھا ہے کہ ”ماہ رمضان المبارک کی گیارہ تاریخ، جمعہ کی رات تھی۔“^۹ اس حساب سے دیکھا جائے تو جمعہ ۱۱ رمضان المبارک

۱۱۱۰ھ میں پڑتا ہے۔ ۱۱۱۱ھ میں ۱۱ رمضان کو منگل، ۱۱۱۲ھ میں ۱۱ رمضان کو ہفتہ اور ۱۱۱۳ھ میں ۱۱ رمضان کو جمعرات کا دن پڑتا ہے۔ ولادت کے سلسلے میں ساری غلط فہمی ان کے اپنے خط اور اپنے فارسی دیوان میں والد کی وفات کے وقت خود اپنی عمر ۱۶ سال بتانے سے پیدا ہوئی ہے جو دوسرے شواہد کی روشنی میں غلط ہو جاتی ہے۔ یہ حساب اتنا صاف ہے کہ مرزا مظہر کی تاریخ ولادت ۱۱ رمضان المبارک شب جمعہ ۱۱۱۰ھ/۳ مارچ ۱۶۹۹ع متعین کرنے میں کوئی تامل نہیں ہوتا۔

مرزا مظہر اس دور کی ایک بڑی شخصیت تھے۔ ان میں وہ ساری انسانی خوبیوں موجود تھیں جو اس دور میں کسی ایک ذات میں کہیں نظر نہیں آتیں۔ وہ ”جامع فقر و فضیلت و سخن گہتری“^{۱۰}، درویش عالم، صاحب کمال، معزز و مکرم بھی تھے اور ایسے خوش تقریر بھی کہ بیان سے باہر ہے۔^{۱۱} عام حدیث و تصوف پر گہری نظر رکھتے تھے۔ ان کے بے شمار مرید اور بہت سے شاگرد تھے۔ شعر ایسے پڑھتے تھے کہ اکثر لوگ ان کی زبان سے شعر سننے کے شوق میں آتے تھے۔^{۱۲} آداب معاشرت، حسن سلوک، مراتب فضل و شعر اور بزرگی و قدردانی میں یکتائے روزگار تھے۔^{۱۳} خوش نازک و نازک طبع اور ایسے عالم متبحر کہ ان کا ثانی نہیں تھا۔^{۱۴} فارسی و اردو شاعر کی حیثیت سے ہندوستان سے لے کر دکن تک سارے برعظیم میں مشہور تھے اور ان کے اشعار زبان زد عام تھے۔^{۱۵} ادا فہمی و معنی پروری^{۱۶} اور علم و فضل کے ساتھ پیروی سنت کے ایسے عامل کہ شاہ ولی اللہ نے لکھا ہے کہ :

”شریعت و طریقت کے راستے اور کتاب و سنت کی پیروی میں اس قدر ثابت قدم تھے کہ اس وقت بلاد مذکور میں ان کی مثال نہیں ملتی۔ شاید مرحومین میں بھی نہ ملے بلکہ زمانے کے ہر حصے میں ایسے عزیز الوجود لوگ کم ہوئے ہیں، اس عہد کا تو ذکر ہی کیا ہے جو فتنہ و فساد سے بھرا ہوا ہے۔“^{۱۷}

وسیع المشرب ایسے کہ وہ ہندوستان کے ہر پرستوں کو بھی کافر نہیں سمجھتے تھے۔ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”اعتقاد تناسخ مستلزم کفر نیست۔“^{۱۸} میرزا کا خیال تھا کہ ہندوؤں کی بت پرستی ”اشراک در الوہیت“ کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ :

”ان کی بت پرستی کی حقیقت یہ ہے کہ بعض ملائکہ حکم خدا اس دنیا پر تصرف رکھتے ہیں یا بعض کامل روحوں کا، جسم کا تعلق ختم ہو جانے

کے بعد بھی، اس دنیا پر تصرف باقی ہے۔ یا بعض ایسے زندہ افراد جو ان کے عقیدے کے مطابق زندہ جاوید ہیں، مثلاً خضر علیہ السلام، ان کی صورت بنا کر ان کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور اس توجہ کی بدولت کچھ مدت اس صاحب صورت کے ساتھ اپنا انتساب قائم کر کے اور اس نسبت کی بنا پر اپنے معاشی اور آخرت کے حوائج کی تکمیل کرتے ہیں۔ یہ عمل صوفیہ اسلامیہ کے معمولات سے مشابہت رکھتا ہے کہ تصور پر کرتے ہیں اور فیض یاب ہوتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ شیخ کی ظاہری صورت نہیں بناتے اور یہ بات کفار عرب کے عقیدے سے مناسبت نہیں رکھتی کیونکہ وہ بتوں کو متصرف و مؤثر بالذات کہتے ہیں۔ ۱۹۷

مرزا مظہر کی وسیع المشرب اور انداز فکر کا اظہار ان کے ہر عمل سے ہوتا ہے۔ چند قاسم کے نام ایک خط میں برج لال کی بہت تعریف کر کے سفارش کی ہے اور لکھا ہے کہ ”تم کو معلوم ہے کہ ہم نے اس اہتمام سے تم سے کسی کا ذکر نہیں کیا اور ہم کو مبالغے کی عادت نہیں۔“ ۲۰ غور کرنے کی بات یہ ہے کہ وہ شخص جس کا انداز فکر یہ ہو سات محترم کو، جلوس تعزیم پر، کیسے لعن طعن کر سکتا ہے اور وہ بھی اتنی دور سے کہ سڑک پر چلتا ہوا جلوس ۸۵ سال کے ایک شائستہ مہذب بوڑھے کی آواز سن کر مشتعل ہو جائے اور پھر تین شخص آئیں اور مرزا صاحب کو نیچے ہلا کر طعنہ کی ایک گولی سینے میں پیوست کر دیں۔ ”آبِ حیات“ اور ”گلشن ہند“ میں جو کچھ لکھا ہے وہ حقیقت سے دور ہے۔ مرزا کی شہادت کا واقعہ دراصل سیاسی نوعیت کا تھا۔ انگریزوں کی سفارش پر، جو حکم کا درجہ رکھتا تھا، شاہ عالم ثانی نے نجف خاں اصفہانی کو مستند وزارت پر فائز کر دیا اور نجف خاں نے نواب محمد الدولہ عبدالاحد خاں کو قید کر دیا۔ مرزا مظہر نے ایک خط میں لکھا ہے کہ ”محمد الدولہ کے خلوص کا چرچا خاص و عام میں ہے۔ خدائے تعالیٰ جلد ظہور میں لائے۔“ ۲۱ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا مظہر، محمد الدولہ کے حامی تھے جبکہ نجف خاں کے بارے میں ان کی رائے یہ تھی کہ ”اس شہر کے باشندوں میں، نجف خاں کے آنے کے بعد سے، بادشاہ سے فقیر تک سب کا حال تباہ ہے۔“ ۲۲ مرزا اپنے دور کی ایک محترم اور بااثر شخصیت تھے۔ روہیلوں کی بہت بڑی تعداد ان کی مرید تھی اور دلی میں مرزا کی خانقاہ ان کا سب سے بڑا مرکز تھا۔ یہ بات نجف خاں کے لیے سیاسی طور پر خطرے کا باعث تھی۔ پھر اسے یہ بھی

معلوم تھا کہ مرزا اس کے مخالف ہیں۔ نجف خاں نے مرزا کو اپنے راستے سے ہٹانے کے لیے پہلے امام باڑوں میں یہ افواہ پھیلوائی کہ مرزا مظہر نے محرم کے جلوس پر لعن طعن کی ہے جس کا ذکر مجلسوں میں ہوتا رہا اور جذبات بھڑکنے رہے۔ پھر اس نے ایک ایرانی کو مرزا صاحب کے قتل پر متعین کیا جس نے جا کر انہیں شہید کر دیا۔ جہاں تک حضرت علی رضی اور امام حسین رضی سے عقیدت کا تعلق ہے، مرزا صاحب کے خطوط اور ان کے اشعار اس بات کے شاہد ہیں کہ وہ ان سے گہری عقیدت رکھتے تھے۔ ”ملفوظات“ میں لکھا ہے کہ مرزا صاحب فرمایا کرتے تھے کہ ”محبت اہل بیت اطہار و تعظیم اصحاب کبار رضی اللہ تعالیٰ عنہم“ نہایت ضروری ہے۔ ۲۳ ”معمولات مظہرہ“ میں لکھا ہے کہ:

”یہ قصہ ان کی زبان مبارک پر اکثر آتا تھا کہ جس وقت امیرالمومنین حضرت علی کرم اللہ وجہہ زخمی ہوئے، حضرت امام حسن رضی اللہ عنہ کو وصیت فرمائی کہ اگر زندگی باقی ہے تو مواخذہ مجھ پر لازمی ہے ورنہ ہرگز قاتل سے قصاص طلب نہ کریں، اور فقیر اگرچہ آفتاب کے کشتوں سے بھی کمتر ہے، کے صحنہ دل پر نقش ہو گیا ہے کہ اگر خدائے تعالیٰ مجھے شہادت کی دولت سے مشرف کرتا ہے تو میرا کوئی قصاص نہ لیا جائے۔“ ۲۴

ان سب باتوں سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ مرزا صاحب کی شہادت کی وجہ وہ نہیں تھی جس کا ذکر آبِ حیات اور دوسرے تذکروں نے کیا ہے بلکہ نجف خاں اصفہانی نے ایک بااثر مخالف اور روہیلوں کے پیر و مرشد کو اپنے راستے سے ہٹانے کے لیے یہ قتل کرایا تھا۔ تذکرہ عشق میں لکھا ہے کہ ”نواب نجف خاں بہادر کے دور حکومت میں نواب مرقوم کی فوج کے قتل چوں نے اس تہمت پر کہ وہ تعصب رکھتے ہیں ان کو ہلاک کر دیا۔“ ۲۵

مرزا مظہر پر ۷ محرم کو قاتلانہ حملہ ہوا اور ان کی وفات ۱۰ محرم ۱۱۹۵ھ/۷ جنوری ۱۸۸۱ء زع کو ہوئی۔ قبر الدین منبت اور قاضی ثناء اللہ ہانی بھی نے ”عاش حمیداً مات شہیداً“ سے تاریخ وفات نکالی۔ سودا نے یہ قطعہ تاریخ وفات لکھا:

مظہر کا ہوا جسو قاتل اک مرتد شوم
اور اب کی ہوئی خبر شہادت کی عموم
تاریخ وفات اوس کی کہی بار دی درد
سودا نے کہ ”ہائے جان۔ جانان مظلوم“

جس سے ۱۱۹۹ میں سے 'درد' کی دال کے ۷ نکالنے سے ۱۱۹۵ برآمد ہوتے ہیں۔
میرزا کے اثر و احترام کا اندازہ ان اشعار سے بھی کیا جا سکتا ہے جو ان کے معاصرین اور شاگردوں نے ان کے بارے میں لکھے ہیں :

ہک رنگ نے تلاش کیسا ہے بہت سنو
مظہر سا اس جہاں میں کوئی میرزا نہیں (پکرننگ)
مجھ سے پتھر کو کیا ہے جوں نگیں حرف آشنا
کون پہچانے پتہ میں حضرت مظہر کی قدر (یقین)
خدیو سخن میرزا جانت جانت
کہ حکم اس کا ہے ناطقہ پر رواں
لقب اس کا ہے ذوالجلال سخن
کہ بندے ہیں اس کے سب ارباب فن
کوئی آج اس کے برابر نہیں
وہ سب کچھ ہے الّا پیمبر نہیں (درد مند)
بندہ سے ثنا حضرت استاد کی کیا ہو
مظہر ہے خداوند کی وہ ذات اتم کا (الحسن الدین بیان)
اے حزیں شکر کہ ہے مصحف ارباب جنوں

فیض سے حضرت مظہر کے یہ دیوان میرا (ہمد باقر حزیں)
مرزا مظہر جانجاناں نے اپنے دیوان فارسی کے مقدمے میں لکھا ہے کہ
بیس سال کی عمر میں خود کو درویشوں کے دامن سے وابستہ کر لیا اور تیس
سال مدرسہ و خانقاہ کی چاروب کشی کی۔ ۲۶ یہی وہ دور ہے جس میں انھوں
نے فارسی و اردو میں شاعری کی۔ میر نے نکات الشعراء (۱۱۹۵/۵۲ ع)
میں لکھا ہے کہ "اگرچہ ان کے مرتبہ بلند کے مقابلے میں شاعری کی کوئی
حیثیت نہیں لیکن کبھی کبھی اس لاحاصل فن کی طرف بھی توجہ فرماتے تھے۔"
قائم نے مخزن نکات ۲۸ (۱۱۹۸/۵۵-۵۴ ع) میں لکھا ہے کہ "جوانی کے آغاز
میں، جس کا تقاضا ظاہر ہے، شعر و شاعری میں مشغول ہوئے۔ آخر میں اس فکر
سے باز رہے اور فقر و قناعت کے ساتھ سجادۂ طاعت پر زندگی گزار دی۔" اس کے
بعد جیسے جیسے عبادت و ریاضت میں انہماک اور رشد و ہدایت کا سلسلہ بڑھا شعر و
شاعری کا سلسلہ کم ہوتا گیا اور جب اپنا دیوان فارسی ۱۱۲۰/۵۲-۵۱ ع
میں مرتب کیا تو وہ کم و بیش شاعری ترک کر چکے تھے۔ اس بات کی طرف
اپنے مقدمے میں ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ "جوانی کے زمانے میں عشق و

عاشقی کے زہر اثر کہ ان کے خیبر میں شامل تھا، شاعری کے پردے میں اپنی دلی
کیفیات کا اظہار کیا اور اس قریب سے شاعری میں شہرت پائی اور والا ہستی
کی وجہ سے مسودات کے اجزا کو جمع کرنے اور کاپیات کے مواد کو یکجا
کرنے کی طرف کوئی توجہ نہیں کی۔ زیادہ تر سرمایہ کلام ضائع ہو گیا۔ جو
باقی رہا اس کے نقل کرنے میں ارباب نقل و روایت نے نمایاں تصرف کر کے غلط
نسخوں کو رواج دیا۔ ۲۹ لیکن اس کے بعد بھی کبھی کبھی "تازہ واردات سے
جس کا بہت ہی کم اتفاق ہوتا ہے" ۳۰ شعر کہتے تھے۔

مرزا کی تصانیف یہ ہیں :

(۱) دیوان فارسی : مرزا نے اپنا پہلا فارسی دیوان ۱۱۵۰/۳۸-۳۷ ع
میں مرتب کیا تھا لیکن ارباب نقل و روایت کے نمایاں تصرف کی وجہ سے اس کے
غلط نسخے رائج ہو گئے تھے۔ اس دیوان پر مرزا نے مقدمہ بھی لکھا تھا۔ اس
دیوان کے بارے میں مرزا نے لکھا ہے کہ "اس سے بیس سال قبل ایک عزیز
نے فقیر کے تھوڑے سے اشعار جمع کر کے اس غرض سے پیش کیے تھے کہ فقیر
اس کا مقدمہ لکھ دے۔ میں نے چند سطریں لکھ دی تھیں لیکن اب ان کو معتبر
خیال نہیں کرتا کیونکہ وہ مطالب اس عبارت کے ضمن میں آ گئے ہیں۔" ۳۱
۱۱۲۰/۵۲-۵۱ ع میں انھوں نے اپنا فارسی دیوان از سر نو مرتب کیا اور
غور و فکر و تصحیح کے بعد بیس ہزار اشعار میں سے قریب ایک ہزار اشعار اس
میں شامل کیے اور وہ بھی بے ترتیب ردیف۔ مرزا مظہر بنیادی طور پر فارسی
کے شاعر تھے۔ عشق ان کے فکر و احساس کا مرکزی نقطہ تھا۔ فارسی کلام
کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں فکر و بیان دونوں میں ایک ایسی شائستگی
اور لطافت پائی جاتی ہے کہ ان کے اشعار دل کو لگتے ہیں۔ یہی وہ رنگ سخن
ہے جسے انھوں نے اردو میں رواج دیا اور جذبات عشق اور واردات قلبی کے
اظہار سے اردو شاعری کا رخ بدل دیا۔

(۲) خریطہ جواہر : مرزا مظہر نے ایام شباب میں فارسی اساتذہ کے
دواوین سے اپنے پسندیدہ اشعار کا ایک انتخاب تیار کیا تھا جسے وہ اپنے
مطالعے میں رکھتے تھے۔ گویا یہ انتخاب ان کے لیے شاعری کے نصب العین کا
درجہ رکھتا تھا۔ اس میں کم و بیش پانچ سو معروف و غیر معروف فارسی
شاعروں کے کلام کا انتخاب شامل ہے۔ اس انتخاب کے بارے میں مولانا شبلی
نے لکھا ہے کہ "مرزا غالب وغیرہ کا خیال تھا کہ ہندوستان میں فارسی
شاعری کا مذاق صحیح جو دوبارہ قائم ہوا، وہ اس انتخاب نے قائم کیا۔" ۳۲

اس انتخاب نے اس دور کی اردو شاعری کو متاثر کر کے اس کا رخ بدل دیا۔
 (۲) مکالمہ لٹر (فارسی) : مرزا مظہر کے سارے خطوط فارسی میں ہیں۔ ان خطوط کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ رواج زمانہ کے برخلاف یہ سیدھی سادی عبارت میں لکھے گئے ہیں۔ مرزا سے پہلے خط لکھنے کا یہ طریقہ نہیں تھا۔ ان خطوط میں بات چیت کا سا وہی انداز ہے جو اگلی صدی میں مرزا غالب نے اپنے خطوط میں اختیار کیا۔ ان خطوط میں مرزا نے شریعت و طریقت، سلوک و تصوف کے مسائل و نکات کو دل نشیں انداز میں بیان کیا ہے۔ مرزا صاحب کے خطوط کا سب سے پہلا مجموعہ ”مقامات مظہری“ کے نام سے ان کے ایک مرید غلام علی نے مرتب کیا تھا۔ اس میں بیس خطوط شامل تھے۔ دوسرا مجموعہ ”کلمات طیبات“ کے نام سے شائع ہوا جس میں ۸۸ خطوط شامل تھے۔ ۱۹۶۲ء میں ڈاکٹر خلیق انجم نے ان کے خطوط کو اردو میں ترجمہ کر کے شائع کیا۔ ۳۳ اس مجموعے میں ۹۱ خطوط ہیں۔ اس میں وہ دو نئے خط بھی شامل ہیں جو ”رقعات کرامت سعادت شمس الدین حبیب اللہ مرزا جانیاناں مظہر شہید رضی اللہ عنہ“ کے عنوان سے مطبع الاخبار کول سے شائع ہونے والے مجموعے میں شامل تھے۔ ان خطوط کے مطالعے سے مرزا صاحب کی زندگی، خاندان، مصروفیات، نقطہ نظر، ذاتی معاملات، علم و فضل، وسیع المشربی اور ان کی فکر کے مثبت پہلو سامنے آتے ہیں۔

(۴) اردو کلام : مرزا نے کوئی اردو دیوان ۳۴ یادگار نہیں چھوڑا۔ ان کا جو کچھ اردو کلام ہے وہ مختلف تذکروں میں ملتا ہے جسے عبدالرزاق قریشی نے یکجا کر دیا ہے۔ ان اشعار کی تعداد ۱۲۴ ہے۔ ۳۵ خان آرزو نے لکھا ہے کہ ”پہلے کبھی کبھی بطریق خاصہ ریختہ میں، جو ہندی و فارسی کا آمیختہ ہے، شعر کہتے تھے۔ اب اپنے میل خاطر کے خلاف جان کر ترک کر دیا ہے۔ اپنے بعض شاگردوں کی بہت تربیت کی۔“ ۳۶ مرزا کی اہمیت اردو شاعر کی حیثیت سے اتنی نہیں ہے جتنی ان اثرات کی وجہ سے ہے جو انہوں نے اس دور کی شاعری پر ڈالے۔ مرزا کے ان اثرات کے تین پہلو ہیں :

(الف) مرزا مظہر نے اردو شاعری کا رخ ایہام گوئی کی طرف سے پھیر کر فطری عشقیہ شاعری کی طرف کر دیا اور واردات قلبیہ اور تجربات پر نئی شاعری کی بنیاد رکھی۔

(ب) انہوں نے زبان میں شائستگی و صفائی اور بیان میں جوش و حلاوت کے رجحان کو آگے بڑھایا۔ فارسی شاعری کی روایات و علامات،

بندش و تراکیب کو شاہجہان آباد کی اردو نے معلیٰ کے ساتھ ملا کر اسے ایک نیا آہنگ دیا۔

(ج) انہوں نے اس نئے رنگ سخن کے مطابق اپنے شاگردوں کی تربیت کی، ان کے کلام کی اصلاح کی اور اس رنگ کلام کو پھیلانے اور نئے شعرا میں مقبول بنانے میں اہم حصہ لیا۔ اسی لیے مصحفی نے انہیں نقاشہ اول کہا ہے۔ مرزا کی یہی تاریخ ساز ادبی اہمیت ہے۔ مرزا کے اردو کلام میں دو طرح کے اشعار ملتے ہیں۔ ایک وہ اشعار جن پر دور آبرو کی زبان کا اثر ہے اور جن میں ایہام برتا گیا ہے۔ یہ اشعار تعداد میں کم ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ مرزا کے بالکل ابتدائی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ دوسرے وہ اشعار جن میں، اپنی فارسی شاعری کی طرح، عشقیہ واردات اور جذبات و احساسات کو موضوع شاعری بنایا ہے اور یہی وہ شاعری ہے جس نے نئی نسل کے شعرا کو راستہ دکھا کر فارسی شاعری کا سارا خزانہ ان کے سامنے کھول دیا۔ اسی رجحان کے زیر اثر فارسی اشعار کے اردو ترجمے ہوئے، فارسی تراکیب و بندش نے شعر کے حسن بیان کو نکھارا اور دل کی بات زبان پر لانے کا رجحان پیدا ہوا۔ شاعری، مرزا کے زیر اثر، محض لفظوں کا گورکھ دھندا

ف۔ عبدالرزاق قریشی (مرزا مظہر جانیاناں اور ان کا کلام، ص ۲۹۱-۳۴۰۔ ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۱ء) نے مختلف تذکروں سے جو اشعار جمع کیے ہیں ان میں کئی اشعار، خصوصاً ایہام کے اشعار، نہ صرف مشکوک ہیں بلکہ دوسرے شعرا کے دواوین میں بھی ملتے ہیں۔ مثلاً یہ شعر ۹۵ جو مرزا کے کلام میں شامل کیا گیا ہے :

کہہ دو ہیر کے سینہ تیکو گنو دہائی

کب لگ رہے گا لہو آنک مل مرے کسائی

آبرو کے مطبوعہ دیوان مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن میں صفحہ ۲۱۴ پر اس طرح ملتا ہے :

کہہ دو ہیر کے سینہ تیکو کوں لہو دہائی

کب لگ رہے گا بچھڑا آنک ا مل اے کسائی

اسی طرح جامع مسجد بمبئی کی بیاض کے اشعار کو، جسے مولوی یوسف کھٹکھٹے نے کتب خانے کی فہرست بناتے ہوئے ”مجموعہ اشعار مظہر“ بنا دیا ہے، عبدالرزاق قریشی نے مظہر سے منسوب کر کے غلطی کی ہے۔ ان اشعار میں بہت سے ایسے ہیں جو آبرو، لاجی اور دوسرے ایہام گوئوں کے کلام میں ملتے ہیں۔ (ج-ج)

نہیں رہی۔ اب اس کا لطف، پہلی بوجھنے سے زیادہ، جذبہ و احساس کی
ترجانی سے پیدا ہونے لگا۔ مرزا کے اشعار میں اسی لیے ایک ایسی دلکشی ہے
جو پڑھنے والے کے دل کو لگتی ہے۔ مرزا کے ہاں یوں محسوس ہوتا ہے کہ
اشعار دل کے نہاں خانے سے نکل رہے ہیں اور اسی لیے دل میں اتر رہے ہیں۔
ان کے اشعار کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اردو زبان ایک نئے سانچے
میں ڈھل رہی ہے۔ بیان اثر آفرینی کے نئے گر سیکھ رہا ہے اور لہجے کے ذریعے
لطافت و شائستگی کے نئے تیور پیدا ہو رہے ہیں۔ مرزا کے ہاں جو کچھ محسوس
کیا جا رہا ہے، جن تجربیات سے واسطہ پڑ رہا ہے اور شاعر کی ذات احساس کی
جن پیچیدگیوں سے گزر رہی ہے، انہیں شعر کا جامہ پہنایا جا رہا ہے۔ مرزا کی
شاعری دیکھ کر یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اب نیا طرز سخن ایک سہل
زبان کا طرز سخن بن رہا ہے۔ ایہام گویوں کی شاعری کے بعد مرزا مظہر کی
شاعری پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ شالی ہند میں اردو شاعری پہلی دفعہ
سچ بول رہی ہے۔ اس تخلیقی عمل میں مرزا کی شخصیت کا بڑا ہاتھ ہے۔ مرزا کا
ظاہر و باطن یکساں تھا۔ وہ زمانے سے لڑنے اور اپنے طرز عمل سے اسے ٹھکرانے
کی پوری قوت رکھتے تھے۔ اسی حوصلے، ذہنی دیانت داری کے اسی احساس،
مزاج کی لطافت و پاکیزگی اور فارسی شاعری کے معیار و مذاق سے اپنی شاعری
کو بنانے سنوارنے کے اسی رجحان نے ان کی شاعری میں وہ رنگ بھر دیا کہ ان
کی شاعری بھی، ان کی شخصیت کی طرح، ایک نمونہ بن گئی جس پر دیکھنے ہی
دیکھتے اردو غزل نے اپنی عظیم الشان عمارت تعمیر کی۔ یہ چند شعر دیکھیے :

خدا کے واسطے اس کوں نہ ٹوکو
یہی ایک شہر میں قائل رہا ہے
یہ دل کب عشق کے قابل رہا ہے
کہا اب اس کو دماغ و دل رہا ہے
بہار آئی کھل آئے باغ بلبل بھول کر بیٹھی
دواؤں کو کہو اس وقت کر لیویں علاج اپنا
گرچہ الطاف کے قابل یہ دل زار نہ تھا
اس قدر جور و جفا کا بھی سزاوار نہ تھا
ہم نے کی ہے توبہ اور دھومیں بھاتی ہے بہار
ہائے بس چلنا نہیں کیا مفت جاتی ہے بہار

اودھر نگاہ کی تیغ ادھر آہ کی ستار
اس کشمکش میں عمر بہاری بھی کٹ گئی
الہی مت کسو کے پیش رخ و انتظار آوے
ہمارا دیکھیے کیا حال ہو جب تک بہار آوے

ایہام گویوں کے اشعار پڑھ کر جب ہم یہ اشعار پڑھتے ہیں تو ہمیں ٹھنڈی
ہوا کے جھونکے کا احساس ہوتا ہے۔ ان میں نہ تصنع ہے اور نہ لفظوں کے
ذریعے معنی پیدا کرنے کی مصنوعی کوشش۔ یہ اشعار ایک نئے اسکان کو
برونے کار لا رہے ہیں اور یہی مرزا کی انفرادیت ہے۔

مرزا مظہر جامہانا کی شاعری میں عشقیہ شاعری کے نقوش ابھرتے ہیں۔
ان کے ہاں عشق ساری کائنات پر حاوی ہے۔ ساری زندگی کے سرچشمے اسی سے
پھوٹتے ہیں اسی لیے مرزا کے فکر و احساس میں تخیل سے پیدا ہونے والی خوش مذاقی
پیدا ہو جاتی ہے۔ یہی عشق ان کے ہاں وسیع العشری اور انسانیت کا بلند
تصور پیدا کرتا ہے جہاں دیر و حرم، شیخ و برہمن ایک ہو جاتے ہیں۔ اسی
عشق نے ان کے ہاں ایک کسک اور ایک آج پیدا کی ہے۔ مرزا کے والد نے
مشورہ دیا تھا کہ ”جو شخص داغ (عشق) سے جل رہا نہیں جاتا اس کی طبیعت
کے خس و خاشاک نہیں جلتے اور وہ پاک نہیں ہوتا۔“ اسی لیے ان کے ہاں
غم بھی ٹھنڈا ہو کر آتا ہے۔ عشق کی گرمی اگر جلاتی ہے تو جلا کر پاک
بھی کر دیتی ہے۔ مرزا کا سوز و گداز رونے والے والا نہیں بلکہ نشاط انگیز
ہے۔ ذرا ان اشعار کے لہجے اور تیور کو دیکھیے جن میں عاشق کا چہرہ،
عشق کی آگ میں جلنے کے باوجود، روشن اور کھلنا ہوا دکھائی دیتا ہے :

اس کے دل میں کبھی تاثیر نہ کی
اے محبت اے کیا کہنے ہیں
خدا کو اب تجھے سوچا اے دل
ہیب تک بھی ہماری زندگی
اگر ملے تو خفت ہے وگر دوری قیامت ہے
غرض نازک دماغوں کو محبت سخت آت ہے

یہی لہجہ ان کی فارسی شاعری میں زبان و بیان کی طویل و پختہ روایت کے
سبب زیادہ نکھر کر سامنے آتا ہے :

بنا کردند خوش رسمے بنون و خاک غلطیدن
خدا رحمت کند این عاشقان پاک طینت را

ہزار عمر فدائے دیے کہ منت از شوق
بناک و خون طہ و گوئی از برائے منست
بسکام تلخ گرداند خدا شیرینی غم را
فروشم گرز بیدردی بشادی ذوق ماسم را

یہاں لہجے اور مزاج میں ایک اطمینان کا احساس ہوتا ہے۔ فریاد ماحمی رنگ پیدا نہیں کرتی بلکہ ”رج دنیا کا تحمل کیجیے“ کا سا لہجہ و انداز پیدا کرتی ہے۔ میرزا کے ہاں عشق و بال جان بن کر خوف زدہ نہیں کرتا بلکہ زندگی بسر کرنے کا حوصلہ پیدا کرتا ہے جس سے انداز فکر و نظر میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔ شخصیت میں ٹھہراؤ پیدا ہوتا ہے اور انسان حیات و کائنات سے مل کر ایک جان ہو جاتا ہے۔

مرزا کو لفظوں کے برتنے اور ان کی مدد سے اپنی بات کہنے کا اچھا سلیقہ ہے۔ وہ اپنی شاعری میں ایک ایسا لہجہ و طرز پیدا کرتے ہیں جس سے ایک طرف شگفتگی سی پیدا ہو جاتی ہے اور دوسری طرف احساس و جذبہ کی مختلف سطحوں کا باریک فرق سامنے آکر اثر کو دو چند کر دیتا ہے۔ مرزا تکرار سے لطف اور جزئیات سے وحدت اثر پیدا کرتا جانتے ہیں۔ یہ انداز فارسی شعرا نے بھی اختیار کیا ہے۔ آبرو نے بھی استعمال کیا ہے۔ حاتم کے ہاں بھی ملتا ہے لیکن مرزا کا یہ خاص رنگ ہے اور ایہام گوئی کے دور میں اور خود مرزا کے دور میں بھی اکثر شاعروں نے مرزا کی ہی زمین میں ایسی غزلیں کہی ہیں۔ مثلاً یہ غزل دیکھیے:

ہارے ہاتھ سے یہ دل بھی بھاگا لے کے جاں اپنا
ہم اس کو جانتے تھے دوست اپنا سہریاب اپنا
یہ حسرت رہ گئی کیا کیا مڑوں سے زندگی کرتے
اگر ہوتا چمن اپنا، گل اپنا، باغیاب اپنا
کوئی آزرہ کرتا ہے سجت ایسے کو، ہے ظالم
یہ دولت خواہ اپنا، مظہر اپنا، جانِ جاں اپنا
نہیں ہایا مرے رونے کوں اور فریاد کوں بادل
برس دیکھا، جھڑی کوں باندھ دیکھا، کڑکڑا دیکھا
سچن کس کس مزہ سے آج دیکھا ہم طرف یارو
اشارا کر کے دیکھا، ہنس کے دیکھا، مسکرا دیکھا

کبھی ملتا نہیں میرا ہشلا کیا کروں مظہر
تصدیق ہو کے دیکھا، پاؤں پڑ دیکھا، منا دیکھا

یہاں تکرار، احساس و جذبہ کی غیر واضح سطح کو واضح کر کے، ایک صفت بن جاتی ہے۔ مرزا کے رنگِ سخن کو دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ، ولی کی غزل ایک نیا چولا بدل رہی ہے۔ محبوب سنگدل ہے لیکن صرف سنگدل کہنے سے محبوب کی محبوبیت پر حرف آتا ہے۔ وہ سنگدل تو ہے لیکن صرف سنگدل بھی تو نہیں ہے۔ وہ تو محبوب ہے۔ اس کی ہزار ادائیں اور ہر ادا کے ہزار پہلو ہیں۔ پھر محبوبیت اور سنگدلی کے ساتھ محبوب کی تصویر کیسے اُجاگر ہو؟ میرزا نے صرف ایک مصرع سے یہ کام کر دکھایا ہے:

ع سنگدل یار نرم نکمے سا

مرزا کی غزلوں میں، اس زمانے کے لحاظ سے، زبان صاف، دہلی ستچھی اور نکھری ستھری استعمال ہوتی ہے۔ یہ زبان آبرو کی زبان سے بہت آگے بڑھ جاتی ہے۔ اپنے زمانے میں مرزا کی فصاحت و زبان دانی ایک مشہور بات تھی جس سے اس دور کے لوگ متاثر لیتے تھے۔ یکتا نے لکھا ہے کہ ”بعض لوگ محاورات اُردو کی موجودہ پاکیزگی و درستی کو مرزا جانجناں مظہر سے منسوب کرتے ہیں۔“ ۲۸۸ ان کے ہاں ایسے الفاظ بھی استعمال ہوئے ہیں جو اسی صدی میں متروک ہو جائے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور میں خود اُردو زبان میں اتنی تیزی سے تبدیلی آئی ہے کہ ایک شاعر کے ابتدائی کلام اور آخری دور کے کلام میں نمایاں فرق دکھائی دیتا ہے۔ حاتم کا دیوان قدیم اور دیوان زادہ کی زبان کا فرق اس کا واضح ثبوت ہے۔ زندہ زبانوں میں تبدیلی کا یہ عمل جاری رہتا ہے۔ یہ نہ ہو تو الفاظ روڑے پتھر بن جائیں اور فکر و خیال کا ارتقا، زندگی میں نئے معنی کی تلاش اور روایت میں تبدیلی و انحراف کا عمل ہی رگ جائے۔ مرزا کی حیثیت نقاشِ اول کی ہے۔ اُنھوں نے جو کچھ کیا نئی نسل نے اسی پر اضافہ کیا۔ آج جو ہم کہیں گے، کل اسی پر دوسرے اضافہ کریں گے۔ مرزا نے اُردو میں جو کچھ کیا وہ مقدار کے اعتبار سے بہت کم ہے لیکن روایت اور مذاقِ سخن میں معنی خیز تبدیلی کا رجحان پیدا کرنے کی وجہ سے ان کی اہمیت تاریخ میں ہمیشہ قائم رہے گی۔ مرزا مظہر جانجناں کو اسی وجہ سے ”ریختہ کو فارسی طرز میں کہنے کا بانی“ ۲۹ کہا جاتا ہے۔ یہی رنگِ سخن واضح شکل میں مرزا کے شاگرد انعام اللہ خاں یقین کے ہاں اُجاگر ہوتا ہے۔

انعام اللہ خاں یقین (م ۱۱۶۹/۵۶ - ۱۳۵۵ع) وہ پہلے شخص ہیں جنہوں

نے نئی شاعری کے رجحانات کو اردو شاعری میں اس طور پر برتا کہ دوسرے شعرا کو اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا مستقبل اسی رنگِ سخن میں نظر آنے لگا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ:

”ایہام گوہوں کے دور میں جس شخص نے صاف و پاکیزہ ریختہ کہا وہ یہ جوان تھا۔ اس کے بعد دوسروں نے اس کی پیروی کی جیسا کہ وہ خود کہتا ہے:

حق کو یقین کے یارو پر باد مت دو آخر

طرزیں سخن کے اس کی تم نے اڑائیاں ہیں“

مصحفی نے یقین کی اولیت کے سلسلے میں دو باتیں کہی ہیں:

(۱) یہ کہ ایہام گوئی کے دور میں، ایہام سے بے کر، جس شخص نے شستہ و رفتہ غزلیں کہیں وہ یقین ہیں۔

(۲) یہ کہ یقین کے تتبع میں پھر دوسروں نے اس رنگِ سخن کو اختیار کیا۔ یقین نے اپنے شعر میں بھی طرزِ سخن کی اسی اولیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔

یقین نے نوجوانی میں شاعری شروع کی جس کا ثبوت یہ ہے کہ شاہ حاتم نے یقین کی زمین میں چو غزلیں کہی ہیں ان میں سب سے پہلی غزل ۱۱۵۲ھ کی ہے۔ دوسری ۱۱۵۳ھ کی ہے اور باقی چار غزلیں ۱۱۵۵، ۱۱۵۷، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱ھ کی ہیں۔ ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ع یا اس سے کچھ پہلے کی وہ غزل، جس کی زمین میں شاہ حاتم نے اپنی غزل کہی تھی، یہ ہے:

چھٹے اس زندگی کی تیرہ سے اور داد کو پہنچے

وصیت ہے ہمارا خوب ہر جہاد کو پہنچے

نہ نکلا کام کچھ اس صبر سے اب نالہ کرتا ہوں

مری فریاد ہی شاید مری فریاد کو پہنچے

ہمیں اس غم کے ہاتھوں زندگانی خوش نہیں آتی

کوئی بے داد گر یا رب، ہاری داد کو پہنچے

ہمار آئی ہے جب سے، تب سے رگ میں تھم نہیں سکتا

دعا اس مشتِ خون کی نشترِ نصیاد کو پہنچے

یقین تقلید میں سرست ہشک ہنوسر ہے آ بس کر

یہ ممکن ہی نہیں ہر سر چہرا فریاد کو پہنچے

اس غزل کو اس دور کی شاعری کے درمیان رکھ کر دیکھئے تو یہ طرز

اور فکر دونوں اعتبار سے بالکل مختلف قسم کی شاعری معلوم ہوگی۔ اس میں نادر شاہ کے حملے اور قتل عام کا کرب ناک فائر چھپا ہوا ہے۔ اس میں ایہام یا رنگ ایہام، دل عاشق کی طرح، تلاش کرنے سے بھی نہیں ملے گا۔ لیکن ذرا ٹھہرنا: اس مختلف طرزِ سخن کو سمجھنے کے لیے ہم اس دور کے دو بڑے اثرات — ولی دکنی اور آبرو کے دو دو تین تین شعر پڑھتے چلیں تاکہ اس فرق کو محسوس کر سکیں:

کفار فرنگ کو رب دیا ہے تجھ زلف نے درس کافری کا

(ولی دکنی)

ہوا ہے دل مرا مشتاق تیرے چشم شرابی کا

خواباتی اہر آیا ہے شاید دنِ خرابی کا

(ولی دکنی)

شسکار اندازِ دل و و من ہر ہے

استقب جس شوخ کا جادو نیرت ہے

(ولی دکنی)

میانے کون عاشقی میں خواری بڑا کسب ہے

چاہے کہ بھاڑ چھونکے جو دل کا ہوئے دانا

(آبرو)

شمشیر کھینچ جب کہ چلا ہوا لہوس کی اور

تب چھوڑ آبرو کو رب گلی سیب شک گیا

(آبرو)

لالچی معشوق بے شرم یوں چکے گھڑے

آبرو جا کر کنوئیں میں گرے ان سب کوں نہ چاہ

(آبرو)

یقین کی غزل میں فارسی غزل کا اثر اور شاعر کا ذاتی تجربہ ایک نیا رنگ پیدا کر رہا ہے۔ زبان کی سطح پر بھی یقین کی غزل شستہ و رفتہ ہے۔ اس میں زبان کا جدید روپ دلی کی زبان اور اس کے عاویسے سے ابھرا ہے اور اسی لیے آج کی زبان سے قریب تر ہے جب کہ ولی اور آبرو کی زبان قدیم معلوم ہوتی ہے۔ یقین کی غزل میں لفظوں کا جاؤ، معنی و احساس کے ساتھ لفظوں کا باہمی ربط اور اس تخلیقی عمل سے بنتے والا لہجہ، وہ طرزِ سخن ہے جو ۱۱۵۲ھ میں ایک بالکل نئی چیز ہے۔ یہ غزل ولی اور آبرو کی روایت سے وابستہ ہوتے ہوئے بھی ایک الگ سی غزل ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ یقین کے ہاں اردو شاعری ولی کی زبان سے آزاد ہو گئی ہے۔ ایہامی شاعری ہمیں مزہ دیتی ہے لیکن یہ شاعری ہمیں متاثر کرتی ہے۔ ہمارے جذبات کی ترجمانی کرتی ہے۔ نادر شاہ کے حملے کے بعد، بدلے ہوئے تہذیبی ماحول میں، جب اس قسم کا کلام نوجوان یقین کے منہ سے اہل ذوق نے سنا ہوگا تو ان کو یقین نہ آیا ہوگا کہ یہ اس نوجوان کا

کلام ہے۔ مرزا مظہر جانجاناں اس نوجوان شاعر کے استاد تھے اس لیے یہ ایک فطری رد عمل تھا کہ لوگ شک میں مبتلا ہو کر کہیں کہ یہ کلام نوجوان یقین کا نہیں بلکہ مرزا مظہر کا ہے۔ دوسری طرف کلام کی مقبولیت نے خود یقین میں اعتماد کے ساتھ احساسِ افتخار بھی پیدا کر دیا تھا اور وہ بھری محفلوں میں یہ کہہ رہے تھے :

یقینِ ثابتِ حق سے شعر کے میدان کا رسم ہے
مقابل آج اس کے کون آسکتا ہے ، کیا قدرت
یقین کی گفتگو کے لطف کو ، بالہ کب کوئی
بغیر از حضرتِ استاد مرزا جانِ جاں سمجھے
اور ساتھ ساتھ ایہام گوہوں پر بھی چوٹ کر رہے تھے :

شاعری ہے لفظ و معنی سے تری لیکن یقین
کون سمجھے یہاں جو ہے ایہام مضمون کا تلاش

اور دوسرے شاعر ان تعلیموں کا جواب بھی دے رہے تھے۔ شیخ برکت علی قرین نے ، جو یقین کے برسوں ہم نشین رہے تھے ، اس مجلس میں ، جہاں معرکہ طبع آزمائی برپا تھا ، یہ مقطع پڑھا :^{۳۲}

یقین گو شعر کے میدان کا رسم ہے قریب لیکن
وہ شعرِ حق کے شعروں سے ہر آسکتا ہے کیا قدرت

اسی زمانے میں (۱۱۵۲ھ/۱۷۴۰ع) نوعمر میر بھی دلی پہنچے۔ جہاں رہ کر جب عالمِ جنون میں شاعری کا آغاز کیا اور مراختوں میں شریک ہوئے تو انہوں نے دیکھا کہ مرزا مظہر کے شاگرد یقین اور بزرگ شاعر شاہ حاتم ساری فضا پر چھائے ہوئے ہیں۔ یقین کی امارت ، خاندانی وجاہت اور مرزا مظہر کی سرپرستی ان کی معاشرتی حیثیت اور مقبولیت میں مزید اضافہ کر رہی ہے۔ میر جیسے خود پرست کے لیے یقین کی مقبولیت اور احساسِ افتخار سوہانِ روح بن گیا۔ میر دلی میں غریب الدیار اور مالی اعتبار سے ٹوٹے ہوئے تھے۔ انہیں شدت سے محسوس ہوا کہ نوجوانوں میں یقین اور بڑوں میں شاہ حاتم ایسے شاعر ہیں جن کے سامنے ان کی شاعری کا چراغ نہیں جل سکتا۔ اس لیے میر نے جب اپنا تذکرہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) لکھا تو اس بات کی پوری کوشش کی کہ یقین کی شخصیت کو مسہار کر دیں۔ جس الداز و ترتیب سے میر نے نکات الشعرا^{۳۳} میں یقین کا ذکر کیا ہے اس میں مسہار کرنے کی شعوری کوشش کا احساس ہوتا ہے۔ چلے تو یہ لکھا کہ ”شاعرِ ریختہ ، صاحبِ دیوان بہت مشہور

ہیں۔ کسی تعریف و توصیف کے محتاج نہیں ہیں۔ مرزا مظہر کے تربیت کردہ ہیں۔“ اس کے بعد بتایا کہ لوگ کہتے ہیں کہ ”میاں یقین کو مرزا مظہر شعر کہہ کر دیتے ہیں۔ پھر یہ لکھا کہ ان کا کلام پوچ ہے اور نقص سے خالی نہیں ہے۔ پھر یہ بتایا کہ رعولتِ فرعون ان کے سامنے ہیچ ہے اور ذائقہ شعرِ فہمی ان میں نام کو نہیں ہے اور اسی لیے لوگ انہیں ناموزوں سمجھتے ہیں۔ یہ کہہ کر پھر ایک بات یہ لکھی کہ ”سرقہ کرنے میں یکتا ہیں“۔ اور پھر تین مختلف واقعات بیان کر کے اپنی باتوں کی تصدیق کی۔ نکات الشعرا کے اس ترجمے کا اثر یہ ہوا کہ بعد کے بیشتر تذکرہ نویسوں نے یقین کے کلام کو مرزا مظہر سے منسوب کیا یا پھر میر کی اس بات کا ذکر کیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ آنے والے دور میں یقین کی تاریخی اہمیت نظروں سے اوجھل ہو گئی۔ اگر میر واقعی یہ سمجھتے تھے کہ یہ کلام یقین کا نہیں بلکہ مظہر کا ہے تو پھر یہ کلام پوچ کیسے ہو سکتا تھا ، اس لیے کہ مرزا مظہر کے بارے میں نکات الشعرا میں انہوں نے خود لکھا ہے کہ ”ان کا (مظہر کا) کلام سلیم و کلیم سے کم پائے کا نہیں ہے۔“^{۳۴} سرقے کی مثال میں میر نے یقین کا یہ شعر لکھ کر :

کیا بدن ہوگا کہ جس کے کھولتے جامے کا بند
برگِ گل کی طرح ہر ناخنِ معطر ہو گیا

مخلص کا یہ فارسی شعر لکھا ہے جس کا یقین نے ترجمہ کیا ہے :

ناخن تمام گشت معطر جو برگِ گل
بند تپائے کیست کہ واسی کنیم ما

لیکن فارسی اشعار و مضامین کا اردو ترجمہ اس دور کا عام رجحان تھا۔ خود میر نے بہت سے فارسی اشعار کا ترجمہ کر کے دستِ تصرف دراز کیا ہے جس کی مثالیں ہم دوسرے باب میں دے آئے ہیں۔ پھر یہ وہی مشورہ تو تھا جو شاہ گلشن نے ولی دکنی کو دیا تھا کہ ”یہ تمام مضامین فارسی کے ہیکار پڑے ہیں ، اپنے ریختہ میں کام میں لاؤ ، تم سے کون محاسبہ کرے گا۔“^{۳۵} غرض کہ میر نے شعوری طور پر یقین کی شہرت کو خاک میں ملانے کی پوری کوشش کی۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ”میر نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ اس کا (یقین کا) دیوان دراصل مرزائے منقور کا دیوان ہے ، خالص جھوٹ اور بالکل افترا ہے جو اس سے حسد رکھنے والوں نے مشہور کر دیا ہے۔“^{۳۶} یقین نے خود بھی ایک شعر میں اپنے حاسدوں کی طرف اشارہ کیا ہے :

جائے کب میری یہ سرگرمی کسی کی سعی سے

کب حسد کی ہاؤ سے بھٹتا ہے دولت کا چراغ

اگر معروضی انداز سے یقین کے کلام کا تجزیہ کر کے اس کا مقابلہ مرزا مظہر کے اردو و فارسی کلام سے کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ شاعری مزاج ، طرز اور لہجے کے اعتبار سے مرزا مظہر کی شاعری سے مختلف ہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے لکھا ہے کہ ”جس خاص مضمون سے کسی شاعر کو شوق ہوتا ہے وہ طرح طرح سے اس کو اپنے اشعار میں لانا ہے۔ یقین کو شہریں و قریہاد کے قصے سے کچھ خاص دلچسپی تھی اور انہوں نے اتنے چھوٹے سے دیوان میں ۳۸ جگہ اس قصے کو تلمیحاً نئے نئے پہلوؤں سے باندھا ہے۔ اگر واقعی مرزا صاحب ہی نے یقین کا دیوان کہا ہے تو کہیں ایک جگہ تو وہ اپنے کلام میں اس قصے کو لاتے۔۔۔ مرزا کے فارسی دیوان میں اس قصے کے لوگوں کے نام صرف ۹ جگہ نظر آتے ہیں اور وہ بھی اکثر استعارۃً“۔ ۳۷

انعام اللہ خاں یقین (م ۵۶/۱۱۶۹ - ۱۷۵۵ ع) دہلی میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد شیخ اظہر الدین اور دادا شیخ عبدالاحد تھے جو شاہ وحدت کے نام سے معروف اور کل قتلص کرتے تھے۔ ان کی والدہ مشہور عالمگیری سردار نواب حمید الدین خاں کی بیٹی تھیں۔ شادی کے بعد شیخ اظہر الدین کو مبارک جنگ بہادر کا خطاب اور ہزار و ہانصدی منصب ملا اور وہ اسرائیل خاں شاہ کے زمرے میں شامل ہو گئے۔ ایل نے یقین کا سال وفات ۱۱۶۳ھ/۵۰-۱۷۴۹ ع دیا ہے ۳۸ لیکن یہ اس لیے غلط ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵/۱۷۵۲ ع) ، تذکرۃ گردیزی (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۱ ع) ، گلشنِ گفناں (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ ع) ، مخزنِ نکات (۱۱۶۸ھ/۱۷۵۴-۵۵ ع) سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس وقت زندہ تھے۔ لچھمی لڑاں شفیق نے اپنا تذکرہ چمنستان شعرا (۱۱۷۵ھ/۶۲-۱۷۶۱ ع) میں مکمل کیا اور لکھا کہ :

”حکیم بیگ خاں نے ایک روز مجھ سے بیان کیا کہ انعام اللہ خاں یقین سے

۱۱۶۹ھ/۵۶-۱۷۵۵ ع میں ملاقات ہوئی۔ اسے بڑا متواضع اور خوبیوں

کا آدمی پایا۔ اپنے بہت سے اشعار سنائے۔ انہوں کا استعمال ، مضر سنی

کے باوجود کہ ابھی عمر ۳۰ سال کی بھی نہیں ہوگی ، اس قدر کیا کہ

اس کا چہرہ بالکل کھربانی ہو گیا تھا۔ اسی سن میں اس کے انتقال کے

بعد اکثر اشخاص نے مشہور کر دیا اور کہا کہ یہ یوسف ملکِ سخن

بہائیوں کا جور یافتہ ہے بلکہ مقتولِ یعقوب ہے۔“ ۳۹

اور یہ بھی لکھا کہ :

”اس بنا پر راقم السطور نے یقین کی تاریخ وفات اس طرح کہی :

شاعر نازک سخن و خوش خیال

کرد سفر چنانچہ ملکِ عدم

سالِ وصالش خردِ نکاتہ سنچ

گفت یقین رفت بسوئے ارم

(۵۱۱۶۹)

اس سے معلوم ہوا کہ یقین کا انتقال ۵۵/۱۱۶۹ھ - ۱۷۵۴ ع میں ہوا اور ”سردم دیدہ“ کے مؤلف حکیم بیگ خاں حاکم لاہوری اسی سال یقین سے دہلی میں ملے تھے اور وہی اس واقعے کے راوی ہیں۔ شفیق نے لکھا ہے کہ غلام علی آزاد بلگرامی کے ہاں حاکم سے ان کی ملاقات ہوئی تھی اور وہ ۱۱۷۵ھ/۶۲-۱۷۶۱ ع میں شفیق کے گھر بھی آئے تھے جن کی آمد کا قطعہ اس نے لکھا تھا۔ اس بیان سے یہ بھی معلوم ہوا کہ یقین کے والد نے انہیں قتل کرا دیا تھا اور اس وقت ان کی عمر ۳۰ سال بھی نہیں تھی۔ بیان ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جسانی ساخت کی وجہ سے حاکم لاہوری کو یقین کی عمر کا اندازہ لگانے میں غلط فہمی ہوئی۔ ان کی عمر اس سے زیادہ ہونی چاہیے اس لیے کہ ۱۱۵۲ھ میں حاتم نے یقین کی زمین میں غزل کہی ہے۔ اور حاکم لاہوری کے حساب سے ۱۱۵۲ھ/۴۰-۱۷۴۹ ع میں یقین کی عمر صرف ۱۳ سال ہوتی ہے۔ جہاں تک ان کے قتل کا تعلق ہے ، عشق نے لکھا ہے کہ باپ کے اشارے پر چند مغل بیچوں نے انہیں قتل کر دیا۔ ۵۰ میر حسن نے لکھا ہے کہ باپ نے اس بے گناہ کے جسم کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے دریا میں ڈالوا دیا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ باپ کا بیٹی سے تعلق تھا۔ یقین نے منع کیا اور اس راز کو چھپانے کے لیے باپ نے بیٹے کو قتل کر دیا۔ ۵۱ اسرائل الہ آبادی نے لکھا ہے کہ یقین اپنے والد کی کنیز پر عاشق ہو گئے تھے لہذا ان کے باپ نے قتل کر دیا۔ ۵۲ مصحفی نے لکھا ہے کہ باپ نے بیٹے کو قتل کر کے دیگ میں دفن کر دیا۔ ۵۳ یقین کی وفات ایک ایسا سرستہ راز ہے جس پر اب کچھ کہنا لا حاصل ہے :

یہ بیمار آپ مر جاتا جو جیتا ان کے کام آتا

یقین کو مار کر زور آوروں کے ہاتھ کیا آیا

یقین نے اعلیٰ خاندان میں جنم لیا۔ امارت میں آنکھ کھولی ، مرزا مظہر کی

تربیت نے ان کے جوہر کو نکھارا ، مجدد الف ثانی کے روحانی فیض نے انہیں ابھارا

اور شروع ہی سے ایسی شاعری کی جو اس دور کے باطنی تقاضوں کی خوشبو سے لبریز تھی۔ ان کی شاعری چونکہ تاریخ کے دھارے پر بہہ رہی تھی اس لیے اپنے دور میں بہت مقبول ہوئی۔ اس نئے طرز سخن نے اردو شاعری کو نئے امکانات سے روشناس کرایا۔ یقین کی شاعری کو جب ہم اس دور میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ جذبات و احساسات کی شاعری ہے جس میں فنی احتیاط بھی ہے اور وہ سلامت روی بھی جو آبرو و لاجی کے ہاں نظر نہیں آتی۔ یہاں زبان اپنا چولا بدل رہی ہے جس میں ولی دکنی کا اثر اس طرح واضح طور پر شامل نہیں ہے جیسے اشرف، فائز، مبتلا، داؤد اور قاسم کی شاعری میں براہ راست شامل ہے، بلکہ اس طرح شامل ہے جس طرح حال میں ماضی شامل ہوتا ہے یا جیسے انحراف میں روایت شامل ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے یقین کی شاعری نے شمال سے دکن تک سارے برعظیم میں ”قبولیت“ عام کا درجہ حاصل کر لیا۔“ ۵۴

یقین کا دیوان صرف غزلیات پر مشتمل ہے۔ اس میں غزلوں کی تعداد ۱۷۰ ہے۔ یقین کے عدد بھی ۱۷۰ ہیں۔ دیوان کی ہر غزل میں ۵ شعر ہیں اور ساتھ ساتھ ایک زمین میں دو دو غزلیں بھی کہی ہیں ۵۵۔ ”یقین نے اپنے سارے دیوان میں ۱۳ بھریں استعمال کی ہیں اور یہ سب بھریں شگفتہ ہیں۔ یقین نے بہت کم قافیے استعمال کیے ہیں۔ ۱۷۰ غزلوں میں کچھ کم چار سو قافیے استعمال کیے گئے ہیں اور ایک قافیے کو مختلف بھروں اور مختلف ردیفوں کی غزلوں میں مختلف پہلو سے بالندا ہے۔ دیوان پڑھنے سے معلوم نہیں ہوتا کہ یہ قافیہ چلے بندھ چکا ہے اور دیوان پھر میں ایک جگہ بھی نہیں ہے کہ دو جگہ ایک ہی قافیے سے ایک ہی مضمون بالندا ہو۔“ ۵۶ نئی شاعری کی تحریک، جسے ہم نے رد عمل کی تحریک کا نام دیا ہے، اردو میں تازہ گوئی کے رواج کی تحریک تھی جس میں فارسی اثرات کے ساتھ مضمون آفرینی، عاشقانہ جذبات و خیالات، خوب صورت تشبیہات و استعارات، متانت و شائستگی، سادگی و صفائی اور اردوئے معلیٰ میں شعر گوئی پر زور دیا گیا تھا۔ یقین نے مرزا مظہر کے زیر اثر یہی راستہ اختیار کیا اور اپنے مختصر دیوان میں فارسی شاعری کے بنیادی علائم و رموز، تلمیحات و اشارات، بندش و تراکیب، بھور و اوزان اور خوب صورت زمینی استعمال کر کے اردو شاعری کا رشتہ ایک بار پھر براہ راست فارسی شاعری کی روایت سے قائم کر دیا۔ یہی عمل ہمیں عزالت کے کلام میں بھی نظر آتا ہے لیکن عزالت کے ہاں وہ دردمندی نہیں ہے جو یقین کے ہاں ملتی ہے۔ یقین کے ہاں جہاں ہمیں کوہ طور، موسیٰ، زلیخا، ماہ کنتانی، خسرو شیریں، فرہاد و

کوہکن، بے متوں، خلیل اللہ، آتش کدہ، فغفور، منصور، مہنوں، وادی امین، کہکبہ، سکندر، ابراہیم وغیرہ ملتے ہیں وہاں ان کے متعلقات مثلاً دار، برہمن، بت خانہ، شمع پروانہ، پیانہ، میخانہ، دیوان، گلستان، رفو، چاک گریبان، واعظ، زاہد، ناصح، داغ سینہ، سوزان، آئینہ، زلداں، صحرا، یابان، باغ، چمن، قمری، سرو، گل و بابل، بازار، مصر، خریدار، صیاد، قفس، آشیان، چمن، پشوں، فصل کلی، اشک، فانوس، پیراہن، وحشت، غزال، سجدہ، عراب، تیشہ، ابر، ساق، شیشہ، سنگ، سرو روان وغیرہ بھی عام طور پر اظہار کا ذریعہ بنے ہیں۔ اسی طرح فارسی تراکیب بھی یقین کی غزل کے ساتھ اردو شاعری میں داخل ہوئیں مثلاً مشت خاک، میکشان، خوبان، قندق زیب، آشیان، بابل، غمگین، بمقدار، جفاے یار وغیرہ۔ یہ تراکیب فارسی ہوتے ہوئے بھی فارسیوں کی سی نہیں ہیں بلکہ ان میں اردو بن موجود ہے۔ اس دور میں فارسی محاورات کے ترجموں کا رجحان پھر سے پیدا ہوا۔ یقین کے ہاں ایسے بہت سے ترجمے مثلاً آب ہو جانا، خواب ہو جانا، آشیان کرنا، زنجیر کر رکھنا، پر باد دینا وغیرہ ملتے ہیں۔ فارسی روایت کے ان اثرات نے، جذبہ دل کے اظہار اور اردوئے معلیٰ کے ساتھ مل کر، ایک ایسا طرز سخن پیدا کیا جو نہ صرف اس دور کا بلکہ بعد کے دور کا بھی طرز بن گیا۔ اگر فارسی شاعری کے ان علائم و رموز کو دیکھا جائے تو ان کا تعلق مسلمانوں کی دینی روایت اور اس کی مابعد الطبیعیات سے بھی گہرا ہے۔ اسی لیے جب یہ علامات اردو شاعری میں شامل ہوئیں تو یہ فکری و جذباتی سطح پر اس معاشرے کے باطن کا حصہ بن کر اس کے لیے قابل قبول بن گئیں۔ یقین نے اس دور میں اس کام کو نمایاں طور پر انجام دیا اور آنے والے دور کی غزل نے ان کی علامات کو قبول کر کے اپنے اظہار کا بنیادی وسیلہ بنا لیا۔

یقین کی غزل میں لطافت و شائستگی کے ساتھ ایک شگفتگی و شیرینی کا احساس ہوتا ہے۔ یہ شاعری وصف و حسن محبوب تک محدود نہیں ہے بلکہ عشق کے تجربات کو بیان کر رہی ہے۔ یقین کی غزل میں فارسی غزل کی طرح اہتمام کے ساتھ بات کو سجا کر بیان کرنے کی کوشش کا پتا چلتا ہے۔ الفاظ احساس و خیال کے ساتھ مربوط و ہم آہنگ ہیں۔ یہاں ایسی بھریں اور زمینیں ملتی ہیں جو نہ صرف منتخب ہیں بلکہ اس سے پہلے اردو میں استعمال نہیں ہوئیں۔ زبان میں فارسی پڑھنے کے باوجود عام بول چال کی زبان سے اس کا گہرا تعلق قائم ہے۔ مثلاً یقین کی یہ غزل دیکھیے :

اگرچہ عشق میں آفت ہے اور ہلا بھی ہے
تسرا ہوا نہیں یہ شغل کچھ بھلا بھی ہے
اس اشک و آہ سے سودا بگڑ نہ جائے کہیں
یہ دل کچھ آبِ رسیدہ ہے کچھ جلا بھی ہے
یہ کون ڈھب ہے سجن خاک میں ملانے کا
گسو کا دل کیوں پاؤں تلے ملا بھی ہے
یہ آرزو ہے کہ اس بے وفا سے یہ پوچھوں
کہ میرے بے سزا رکھنے میں کچھ مزا بھی ہے
یقین کا شور جنوں سن کے یار نے پوچھا
کوئی قبیلہ مجنوں میں کیا رہا بھی ہے

اس غزل میں فارسی پن اُردو پن میں اس طور پر جذب ہوا ہے کہ اُردو پن بحیثیت مجموعی اس کے مزاج، آہنگ اور لہجے پر غالب رہتا ہے۔ یہ لے، یہ لہجہ، یہ طرزِ ولی دکنی، آبرو، ناجی سب سے الگ ہے۔ اس غزل کو آپ دیوانِ ولی یا دیوانِ آبرو، یا دیوانِ فائز میں رکھ کر دیکھیں تو دور سے پہچان لی جائے گی لیکن اگر اسے میر کے دیوان میں چھپا دیا جائے تو اس کا پہچاننا مشکل ہوگا۔ میر، یقین کی آواز سے اپنی آواز اٹھاتے ہیں اور اسے بے حد آگے بڑھا کر ایک ایسی منفرد صورت دے دیتے ہیں کہ یقین کی آواز میر کی آواز میں جذب ہو جاتی ہے۔ اگر اس دور میں یقین یہ کام نہ کرتے تو میر کے لیے اپنا لہجہ بنانا اتنا آسان نہ ہوتا۔ یہی وہ روایتِ غزل ہے جو غالب تک اسی ڈگر پر چلتی ہے۔ یقین نے نئی نئی ردیفوں میں معنی و احساس کے پھول کھلائے ہیں۔ مشکل زمیوں میں بے ساختگی اور طرز و فکر کا فطری پن اس کے کلام کی بنیادی خصوصیت ہے۔ ردیفِ الف کے یہ چند شعر دیکھیں:

یہ کدوہ طور سرمہ ہو گیا سارا ہی کیا کہے
کوئی ہنسر بھی بیج جاتا تو دیوانے کے کام آتا
تری الفت سے مرغا خوش نہیں آتا مجھے ورنہ
یہ اتنا کارِ آسان اس قدر دشوار کیوں ہوتا
مجھے زنجیر کر رکھا ہے ان شہری غزالوں نے
نہیں معلوم میرے بعد ویرانے پہ کیا گزرا
موجِ دریا کی طرح ضبط میں آ سکتا نہیں
کوئی کہوں کر کہے احوالِ ہریشاب میرا

مرنے کی طرح میر نے جو یہ اختیار کی
دیکھا تو زندگی میں مزا کچھ رہا نہ تھا
دل میں زاہد کے جو جنت کی ہوا کی ہے ہوس
کچھ یار میں کیا سائیم دیوار نہ تھا
خفیف بچہ سے الجھ کر عبث ہوا واعظ
کہ میں تو مست تھا کیا اس کو بھی شعور نہ تھا

یقین کی زمیوں میں اس دور کے بیشتر شاعروں نے غزلیں کہی ہیں۔ فارسی شاعری میں پروانہ جاں نثاری کی علامت ہے لیکن یقین اس جاں نثاری کو ایک نئے زاویے سے دیکھتا ہے:

یہ جیوے ہجر میں، وہ وصل میں بھی جی نہیں سکتا
تکاف پر طوقِ بلبل کو پروانے سے کیا نسبت
عاشق جو رہے جینا معشوق کے کام آوے
کیا لطف ہے جل جانا پروانے کو کیا کہے

اس نئے زاویے نے معاصر شعرا کو نیا رخ دیا۔ عزت نے اس مضمون کو اسی نئے زاویے سے اپنی شاعری میں بار بار باندھا ہے جس کا مطالعہ ہم عزت کے ذیل میں کر چکے ہیں۔ یقین کے یہ دو شعر دیکھیں جن میں ایک ہی خیال کو دو طرح سے بیان کیا گیا ہے:

کچھ پرو بال میں طاقت نہ رہی تب چھوٹے
ہم ہوئے ایسے برے وقت میں آزاد کہ بس
ہم گئے کام سے، مرغابِ چمن سے کہیں
فرض کیجیے کہ چھٹے، طاقتِ پرواز نہ رہے

لیکن مضمون کی یکسانیت کے باوجود احساس کی سطح اور لہجے کا فرق اٹو آفرینی کو زائل نہیں ہونے دیتے۔ یہی یقین کی انفرادیت ہے۔ میر کا یہ شعر پڑھ کر:

سرو و شمشاد چمن میں قد کشی کی ہے نزاع
تم ذرا واں چل کھڑے ہو فیصلہ ہو جائے گا

اب یقین کے یہ شعر پڑھیں:

جی میں آتا ہے ترے ند کو دکھا دینے اسے
باغ میں اتنا اکڑتا ہے یہ شمشاد کہ بس

درخون سے نہ دے تشبیہ اس قد کو یقین پرگز
وہ انکھیلی سے چلنے کی طرح شمشاد کیا جانے

یقین کا ایک مقطع ہے :

لاچار لیے دل اپنا گیا گور میں یقین
اس جنس کا جہاں میں کوئی نذران نہ تھا

اب میر کا یہ مقطع پڑھیے :

گوئی خواہاں نہیں ہمارا میر گوئی جنس لاروا ہیں ہم

ان اشعار کے پڑھنے سے یقین و میر کے طرز کے فرق کو دیکھا جا سکتا ہے ۔
یقین کے ہاں جوش بیان ، حلاوت اور لفظوں کا دروہست بہتر ہے ۔ اسی لیے جب
تک یقین زندہ رہے ان کے سامنے کسی کا چراغ نہ جل سکا ۔ میر بھی ان میں
شامل تھے جن کی شاعری یقین کے دور عروج میں اپنے تشکیلی دور سے گزر رہی
تھی ۔ حاتم کی شاعری پر بھی یقین کا اثر نمایاں ہے ۔ سودا ، درد اور تاباں کی
شاعری پر بھی یقین کے اثرات واضح ہیں لیکن اس کے باوجود یقین خود اس
رنگ سخن کو اتنا نہ نکھار سکے جتنا آگے چل کر میر ، درد اور سودا نے
نکھار کر اسے آگے بڑھایا ۔ میر کے کلام کے مقابلے میں آج یقین کا کلام پھیکا ،
اُترا اُترا سا معلوم ہوتا ہے جسے کمیہا بننے میں ایک آج کی کسر رہ گئی ہو ۔
اسی کسر کو میر و درد نے پورا کر دیا اور یقین کی آواز میر و درد کی آواز میں
جذب ہو گئی ۔ لیکن یہ طرز سخن اس دور کے جس شاعر کے ہاں سب سے پہلے
ابھرا وہ یقیناً یقین ہیں ۔ اس مخصوص رنگ کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

تو نہ تھا حیف یقین ورنہ دوانہ ہوتا
آج اس طرح کا دیکھتا ہے ری زاد کہہ ہی
آگ بھی بجھتی ہے اور سورج بھی ہوتا ہے غروب
رات دن جلتا ہے یکساں داغ حسرت کا چراغ
آبرو دی ہے دوانوں نے جنوں کو اس قدر
گریہ مجنوں سے دریا ہو گیا صحرا تمام
ہم سو سوا الحاحات تضافل میں یار کے
یسگانگی سے اس کے کوئی آشنا نہیں
مجنوں کی خوش نصیبی کرتی ہے داغ دل کو
کیا عیش کر گیا ہے ظالم دیوانہ ہت میں

خدا کی بندگی کہہ سے اسے یا عشق معشوق
یہ نسبت ایک ہے سو سو طرح تعبیر کرتے ہیں
روداد محبت کی مت پسوچھ یقین مجھ سے
کچھ خوب نہیں سننا افسوس ہے یہ افسانہ
بدلا ترے مہم کا کوئی تجھ سے کیا کرے
اپنا ہی تو فرقتہ ہووے خدا کرے
قیامت آپ یہ اس قد سے لا چکے ہم تو
کہاں تلک کوئی عشر کا انتظار کرے
گریباں چاک کرنے سے ہمارے تجھ کو کیا ناصح
ہمارا ہاتھ جانے اور ہمارا ہر ہت جانے
گزر جا وصل سے گر ہجر میں دیکھے رضا اس کی
محبت میں یقین لیتا ہے نام مدعا گوئی
یقین کے واقعے کی سب خبر وہ بدگلاب بولا
یہ دیوانہ تو کچھ ایسا نہ تھا یار ، کیا کہیے

یقین کے اشعار میں لطف ضرور ہے مگر جب ہم میر و درد کے ساتھ آج ان کا
کلام پڑھتے ہیں تو ہمیں کوئی ایسا لطف نہیں ملتا جو ایک خاص نفاذ اور خاص
عالم تخیل کا پتا دے ۔ ان کے ہاں تخلیقی آگ اس طرح روشن نہیں ہوتی جس
طرح میر کے ہاں دکھائی دیتی ہے ۔ ان کے دیوان میں کوئی احساساتی یا فکری
غیرہ ایسا نہیں ملتا جسے آج ہم یقین سے مخصوص کر سکیں ۔ انہوں نے جو کچھ
کیا وہ تاریخ میں یقیناً بہت اہمیت رکھتا ہے ۔ میر نے یقین کے اسی ادھورے پن
کو نہ صرف مکمل کر دیا بلکہ اس چشے کو اپنے دریا میں جذب کر کے اپنا
پاٹ بڑا کر لیا ۔ اسی لیے میر کے شعر ورنہ زباں ہو گئے اور یقین کا گوئی شعر
زبان پر نہ چڑھ سکا ۔ آج ہم 'دیوان یقین' کو دیکھتے ہیں تو سوچتے ہیں کہ
آخر اس میں ایسی کون سی خصوصیت تھی کہ یقین کی شاعری کی سارے عالم
میں دھوم مچ گئی تھی لیکن تاریخی تناظر میں دیکھنے سے یہ بات واضح ہو جاتی
ہے کہ یقین نئی شاعری کی روایت کے ابراہیم اور میر اس روایت کے آخری
پیشبر ہیں ۔ تاریخ ادب میں ان کی یہی اولیت اور یہی اہمیت ہے :

حق کو یقین کے یاروں پر ہاد مت دو آخر
تم نے سخن کی طرزیں اس سے اڑائیاں ہیں

تاباں بھی اسی رنگِ سخن کے شاعر ہیں۔ انہوں نے نہ صرف یقین کی زمین میں بہت سی غزلیں کہی ہیں بلکہ سودا کی طرح یقین کے اس مصرع ”کیا کلم کیا دل نے دیوانے کو کیا کہے“ کی تضمین بھی کی ہے۔ ایک شعر میں یقین کی لٹکار کا جواب بھی آپسنگی سے یوں دیا ہے :

کہا تاباں یقین نے شعر کا انداز سن میرے
مقابل آج اس کے کوئی آسکنا ہے کیا قدرت

اور ساتھ ساتھ طرزِ یقین کا یوں اعتراف بھی کیا ہے :

سن یقین کے مصرعِ رنگین کو تاباں جی اٹھا
پھر مرقع ہو چلا دین۔ مسیحا بے طرح

اس دور میں یقین ٹی شاعری کے سب سے ممتاز نمائندے تھے۔

میر عبدالحی تاباں دلی کے رہنے والے ، نجیب الطرفین سید زادے اور اپنے وقت کے ایسے حسین و جمیل نوجوان تھے کہ ایک زمانہ ان پر فریفتہ تھا۔ ۵۷ میر نے لکھا ہے کہ ”بہت خوش فکر ، خوب صورت ، خوش اخلاق ، پاکیزہ طبیعت ، عاشق مزاج معشوق (تھا)۔ اس وقت تک شعرا کے گروہ میں ایسا خوش ظاہر شاعر پردہ عدم سے میدانِ ہستی میں نہیں آیا۔ عجب معشوق دنیا کے ہاتھوں سے جاتا رہا۔ افسوس افسوس افسوس۔“ ۵۸ ایک شعر میں اپنے تعلقات کا ذکر کر کے تاباں کی نجات کی دعا بھی مانگی ہے :

داغ ہے تاباں علیہ الرحمہ کا چھاتی پہ میر
وہ نجات اس کو بچا رہا ہم سے بھی تھا آشنا

مصحفی نے چاندنی چوک کے ایک پارچہ فروش کی دوکان پر تاباں کی تصویر دیکھی تھی اور ان کے حسن و جمال کے بارے میں لکھا تھا کہ ”اس عالم فریب کے حسن و جمال اور حسین تناسبِ اعضاء کے بارے میں جو کچھ کہا جاتا ہے بچا ہے۔“ ۵۹ تاباں کے حسن و جمال اور شاعری نے مل کر ان کی مقبولیت میں غیر معمولی اضافہ کر دیا تھا۔ ابتدا میں وہ حاتم کے شاگرد تھے جس کا اعتراف تاباں نے خود بھی کیا ہے :

رہنہ کیوں نہ میں حاتم کو دکھاؤں تاباں
اس سوا دوسرا کوئی ہند میں استاد نہیں

حاتم نے بھی دیوانِ زادہ میں تاباں کی شاگردی کا ذکر کیا ہے :

اور یہی رتبہ ہوا ہے تب سے اس کے شعر کا
جب سے حاتم نے توجہ کی ہے تاباں کی طرف
تاباں کے مطبوعہ دیوان ۶۱ میں حاتم کی جگہ حشمت کا لفظ ملتا ہے جو اس وقت کی تبدیلی معلوم ہوتی ہے جب تاباں نے حاتم سے ناراض ہو کر یا کسی اور وجہ سے حشمت کی شاگردی اختیار کر لی تھی۔ ”دیوانِ زادہ“ میں تاباں کی زمین میں ۱۱۵۳، ۱۱۵۶، ۱۱۵۸ اور ۱۱۵۹ کے تحت چار غزلیں ملتی ہیں۔ ۱۱۵۵ کی ایک غزل کے مقطع میں بھی تاباں کی طرف اشارہ ملتا ہے :

فیض صحبت کا تری حاتم عیاں ہے خلق میں
ظفرِ مکتب تھا سو عالم بیچ تاباں ہو گیا

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ۱۱۵۹/۱۲۶۷ع کے لگ بھگ تاباں نے حاتم سے مشورہ سخن ہند کر کے مجدد علی حشمت سے رشتہ شاگردی استوار کر لیا تھا۔ حشمت کی وفات ۱۱۶۱/۱۲۶۸ع میں ہوئی جیسا کہ تاباں کے قطعہ ”تاریخِ وفات کے الفاظ“ ۶۰ ”ہائے حشمت شہید اوایل ۶۲“ سے ظاہر ہوتا ہے۔ ایک رباعی میں تاباں نے یہ بھی ظاہر کیا ہے کہ وہ دو سال تک یکجا رہے۔ ۶۳ وہ رباعی یہ ہے :

ہم کو تمہارے غم میں جینا ہے حال
تم ہم کو لکھو کہ ہے تمہارا کیا حال
دو سال جو ہم تم رہے یک جا حشمت
اب اس کے عوض ہجر کا ہے روز ہر سال

اور یہی دو سال دلی میں تاباں و حشمت کی یک جانی اور شاگردی و استادیت کے سال ہیں اس لیے کہ ۱۱۶۱/۱۲۶۸ع میں مجدد علی حشمت روہیلوں کی ایک جنگ میں ۶۴ وفات پا گئے۔ تاباں نے اپنے دیوان میں بار بار حشمت کا ذکر کیا ہے :

نہ مانے جو کوئی حشمت کو تاباں
وہ دشمن ہے مجدد اور علی رض کا
ہوا شاگرد تب حشمت کا تاباں
نہ پایا اس سا کوئی جب اور استاد

۶۵۔ دیوانِ قدیم (قلی ، انجمن ترقی اردو پاکستان) میں یہ شعر اس طرح ملتا ہے :

رہنہ کے فن میں ہیں شاگرد حاتم کے بہت
پر توجہ دل کی ہے ہر آن تاباں کی طرف

کمرے تو کس طرح تابان غلط الفاظ معنی میں
کہ تیرے پاس حشمت سا ترا استاد بیٹھا ہے

سات شعر کی ایک غزل کی ردیف ہی ”حشمت“ ہے :

ع ہارا قبلہ حشمت ، دین حشمت ، رہنا حشمت

تابان کا سال وفات معلوم نہیں ہے لیکن داخلی شواہد سے سال وفات کا
تعیین کیا جا سکتا ہے ۔ دیوانِ تابان میں جو قطعات تاریخِ وفات دیے گئے ہیں ان
میں مضمون ۱۱۳۷ھ (۳۵ - ۱۲۴۸ع) ، روشن رائے ۱۱۵۳ھ (۴۱ - ۱۲۷۰ع) ،
شرف الدین پیام ۱۱۵۷ھ (۱۲۴۸ع) ، سیدی احمد ۱۱۵۷ھ (۱۲۴۸ع) ، نواب
امیر خان انعام ۱۱۵۹ھ/۱۲۷۶ع اور آخری قطعہ مجد علی حشمت متوفی ۱۱۹۱ھ/
۱۲۷۸ع کا ہے ۔ گویا ۱۱۶۱ھ/۱۲۷۸ع تک تابان زندہ تھے ۔ مجد تقی میر نے
نکلت الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۲۵۲ع) میں ان کو مرحوم لکھا ہے ۔ اس سے یہ نتیجہ
نکلتا ہے کہ تابان نے ۱۱۶۲ھ اور ۱۱۶۵ھ (۱۲۷۹ع اور ۱۲۸۲ع) کے درمیان
وفات پائی ۔

تابان کا دیوان یقین کے دیوان سے زیادہ ضخیم ہے ۔ یقین کے ہاں صرف
غزلیات ہیں جبکہ تابان کے ہاں غزلیات کے علاوہ رباعیات ، قطعات ، مثلاً ،
مخمض ، سلس ، ترکیب بند ، تضمین ، مستزاد ، قصیدہ ، مثنوی ، قطعاتِ تاریخ
بھی شامل ہیں ۔ تابان کا کلام انہی لئے شعری میلانات کا حامل ہے جو مرزا
مظہر کے زیر اثر پروان چڑھے اور جس کے ممتاز نمائندے یقین ہیں ، لیکن تابان
کے کلام میں ایک خصوصیت ایسی ہے جو یقین کے ہاں بھی زیادہ نہیں ابھری ۔
تابان نے اپنی شاعری کا رشتہ فارسی روایت سے جوڑنے کے باوجود اظہار کی
سطح پر عام بول چال کی زبان سے قائم رکھا ۔ ان کے ہاں اسی لیے زبان و بیان
میں اردو بن زیادہ ہے ۔ فارسی تراکیب ان کے کلام میں بہت کم ہیں ۔ وہ وہی
زبان لکھ رہے ہیں جو وہ بول رہے ہیں ۔ ان کے لہجے اور آہنگ میں اردو کی
جوتکار سارے معاصر شعرا کے مقابلے میں سب سے زیادہ ہے ۔ ان کے ہاں زبان کا
چغخارا اور مزا بھی اسی لیے زیادہ ہے ۔ یہی وہ خصوصیت ہے جسے میر نے رنگینی
کہا ہے ۔ یہی لہجہ و آہنگ اور زبان و بیان کا یہی روپ چونکہ دور میر
کی بنیاد ٹھہرتا ہے اس لیے تابان اردو شاعری کی روایت کے بڑے دھارے
کے ساتھ چلتے ہیں اور ان کا دیوان آج بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے ۔
یہ اردو بن گیا ہے ؟ یہ دراصل جذبے ، احساس ، خیال و واردات کو شاہجہان
آباد کی عام بول چال کی زبان میں بیان کرنے کی وہ صورت ہے جس نے شاعری

کی زبان کا رشتہ بول چال کی زبان سے جوڑ کر اسے فطری ، جان دار اور موثر
بنا دیا ہے ۔ اس دور کی شاعری میں زبان و بیان کی یہ صورت سب سے زیادہ
تابان کے ہاں ابھرتی ہے اور یہی روایت ذوق سے ہوتی ہوئی داغ تک پہنچتی ہے ۔
جس انداز سے تابان نے اپنے احساس و جذبہ عشق کو بیان کیا ہے اس میں نہ
فارسیت ہے اور نہ عربی فارسی کے مشکل الفاظ ہیں بلکہ عام زبان کی ایسی سادگی
و سلاست ہے جو ہم سے براہ راست مخاطب ہے ۔ اسی لیے تابان کی زبان آج بھی
ہماری زندہ زبان کا حصہ ہے ۔ یہ چند شعر دیکھئے :

نہ طاقت ہے اشارے کی نہ کہنے کی نہ سننے کی
کہوں کیا میں سنوں کیا میں بتاؤں کیا بیان اپنا
ہوا ابھی عشق کی لگنے نہ دیتا میں اسے ہرگز
اگر اس دل پہ ہوتا ہائے کچھ بھی اختیار اپنا
خزائے تک تو رہنے دے صیاد ہم کو
کہاں یہ چمت پھر کہنا آشیانا
بلبلو! کیا کرو گے اب چوٹ کر
گستاب تو اجڑ چکا کب کا
یہ زنجیریں بھی ساری توڑ اور زندان بھی چھوڑے گا
خدا حافظ ہے اب کی بے طرح ابھرا ہے دیوانا
ہوتے ہیں مفت جان کے دشمن یہ خوب رو
اقرار ہے اس عشق کے انکار ہی بھلا
سبب کیا ہے کہ تم روٹھے ہو ہم سے
بتاؤ کیا کیا ہم نے تمہارا
عجب احوال ہے تباب کا میرے
کہہ رونا رات دن اور کچھ نہ کہنا
میں ہو کے ترے غم سے ناشاد بہت رویا
راتوں کے تیش کر کے فریاد بہت رویا
عالم میں تیرے عشق سے تباب ہوا خراب
کیا تجھ کو اس کے حال کی اب تک خبر نہیں
ہم تو آخر مر گئے رو رو تمہارے ہجر میں
سچ کہو اب بھی کبھی آئے ہیں تم کو یاد ہم

ہوچھا میں اس سے کوئی ہے قاتل مرا بتا
کہنے لگا ہکڑ کے وہ تیغ و سپر کہ ہم
نہ آیا رحم اس ظالم کو تباہی
غم اپنا اس سے کئی باری کہا ہم
سودا میں گزرتی ہے کیا خوب طرح تباہی
دو چار گھڑی رونا، دو چار گھڑی باتیں
کسی کا کام دل اس چرخ سے ہوا بھی ہے
کوئی زمانے میں آرام سے رہا بھی ہے
ہر چند تم سے حال ہمارا چھٹا تو ہے
لیکن کسی سے تم نے بھی کچھ کچھ سنا تو ہے
ڈھونڈا بت بہ کھوج نہ پایا الھوں کا ہائے
معلوم ہم کو کچھ نہ ہوا وئے کہاں گئے
جو ربط میں یکساں ہی رہے تادم آخر
ایسا بھی زمانے میں کوئی ہمار ہوا ہے
دیکھا جو میری لبض کو کہنے لگا طیب
مجنور ہوا تھا جس سے یہ آزار ہے وہی
میری تقصیر تو کرو ثابت
روٹھتا بھی ہے بے سبب کوئی

یہ اشعار طرز یقین سے قریب ضرور ہیں لیکن ان میں بات چیت کا انداز و لہجہ
یقین سے کہیں زیادہ ہے۔ یقین کے ہاں فارسی تراکیب اور آہنگ کی گونج موجود
ہے، تباہی کے ہاں یہ اثر اردو زبان کے لہجے میں چھپ گیا ہے۔ تباہی کے ہاں
اضافات کا استعمال کم ہے۔ وہ فارسی علامت اضافت کے بجائے اردو ”کا۔ کی۔ کے“
زیادہ استعمال کرتے ہیں۔ یقین کے ہاں مضمون ملتے ہیں، تباہی کے ہاں واردات
عشق کا اظہار ہے۔ تباہی کی شاعری عشقیہ شاعری ضرور ہے لیکن اس کا دائرہ
محدود ہے۔ یہاں صرف ان واردات کا بیان ہے جو دل عاشق پر گزرتی ہیں جن
میں یاد محبوب سے پیدا ہونے والی بے قراری، محبوب کی بے رحمی و بے وفائی،
کیفیات بجر اور آہ و فغان شامل ہیں۔ یہ عشق اوپری عشق ہے جو محبوب کی
ذات و ظاہری صفات تک محدود ہے۔ یہ وہی موضوعات ہیں جو اشرف، فائز،
مبتلا کے ہاں بھی ملتے ہیں لیکن ’رد عمل کی تحریک‘ کے زیر اثر زبان کے نئے
روپ اور جذبے کے ساتھ مخصوص اردو لہجے میں ظاہر ہونے کی وجہ سے زیادہ

نکھرے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ان میں عام زندہ زبان کی توانائی نے نئی جان
ڈالی ہے۔ تباہی کا ایک موضوع تو وصف محبوب اور اظہار عشق ہے:

صب مرا دیوان ہے ان گل رخاں کے وصف میں
چاہیے مشہور ہو یہ بھی گلستان کی طرح
مہ رویا کی تعریف میں تو شعر کہا کرو
تباہی ترا آخر کے تشبہ نام بھی ہے

اور دوسرا موضوع بے ہستی ہے:

آرزو میں مے کی ہیں مرتا ہوں تو جانے گلاب
چھڑکیو تربت یہ میری آ کے اے ساق شراب
گھٹنا دوڑی ہے اے ساق کرم کر
ہلا اس وقت مجھ کو آ کے ساغر
مے ہو چمن ہو ابر ہو جام شراب ہو
یا رب کبھو تسو میری دعا مستجاب ہو
ساق ہوائے ابر ہوائے شراب ہے
اس وقت مے نہ دے تو قیامت عذاب ہے
تھر ہے اگسر لہ دے اس وقت
چھوم آئی ہے کیا گھٹنا ساق

اور چونکہ شیخ، زاہد، ناصح، محاسب شراب کے دشمن ہیں اس لیے یہ موضوع
بھی تباہی کے ہاں اکثر آتا ہے۔ تباہی میں تخلیقی اُچھ اول درجے کی نہیں ہے۔
خیال آفرینی ان کے مزاج کے خلاف ہے۔ ان کے ہاں کسی گہرے عشقیہ تجربے
کا پتا نہیں چلتا۔ محسوساتی تجربہ بھی ان کے ہاں ظاہر نہیں ہوتا۔ لیکن ان سب
کمزوریوں کے باوجود یہ وہ رنگ سخن ہے جو ماضی کی روایت کے چند میلانات
کو مسترد کرتا ہے اور نئی روایت کو میر و سودا سے ملا دیتا ہے۔ کسی
دور کی عظمت ایک دو شاعروں سے قائم نہیں ہوتی بلکہ لاتعداد شعرا بنیادیں
مستحکم کر کے اس کی آرائش کرتے ہیں۔ رد عمل کی تحریک نے دور میر کے
لیے یہی کام کیا اور تباہی نے عام زبان کو، اپنے مخصوص قبور اور لہجے کے
ساتھ، استعمال کر کے میر کے تخلیقی سفر کو آسان بنا دیا۔ تباہی ان شاعروں
میں سے ایک ہیں جو ماضی کی روایت کو قبول کر کے مسترد بھی کرتے ہیں اور
پھر اسے آنے والی نسل کے تخلیقی مزاج سے ملا بھی دیتے ہیں:

آبرو، یکرنگ، ناجی، احسن اللہ نور رز

ریختہ کہتے تھے تاباں مرے سودا کی طرح

میر محمد باقر حزیں و ظہور (م ۱۱۶۵/۱۷۵۲ع) بھی اُٹی شاعری کی اسی تحریک کے شاعر ہیں۔ ان کی شاعری میں زبان و بیان اور جذبہ و احساس کی وہی خصوصیات ملتی ہیں جو ہمیں یقین اور تاباں کے ہاں نظر آتی ہیں۔ لیکن فرق یہ ہے کہ یقین و تاباں اس رجحان کو آگے بڑھاتے ہیں اور حزیں اس کی تکرار کرتے، بھولتے اور عظیم آباد و مرشد آباد میں مقبول بناتے ہیں۔ انھوں نے دو دیوان ترتیب دیے تھے جن میں سے ایک مختصر دیوان انعام اللہ خان یقین کے جواب میں تھا۔ ۶۵

طرز دیوان یقین کی سخت مشکل ہے حزیں

دل کو خوں کیجیے تب ایسی فکر رنگیں کیجیے

میر محمد باقر حزیں فخر اللہ خاں کے بیٹے اور مرزا مظہر جانجاناں کے شاگرد تھے۔ والد کی شہادت کے بعد (حزیں کے والد سپاہی پیشہ تھے) شاہجہان آباد آ کر خواجہ پھدی خان حریف کی خدمت میں پہنچے۔ نادر شاہ کی غارتگری کے بعد دہلی سے لکھنؤ ہوتے ہوئے عظیم آباد آ گئے اور نواب زین الدین احمد خاں بیٹ جنگ کی سرکار میں ملازم ہو گئے اور شاہ شکر اللہ کی بیٹی میر قدرت اللہ کی بہن سے شادی کر لی۔ عظیم آباد سے جہانگیر نگر (ڈھاکہ) آ گئے اور حزیں کے بیٹے ظہور تخلص اختیار کر لیا۔ یہاں انھوں نے ساقی نامہ لکھا اور ایک دیوان بھی ترتیب دیا۔ آخر میں نواب صولت جنگ کے ہمراہ ۱۱۶۲/۱۷۵۹ء میں میر محمد وحید کی خدمت میں پورنہ آ گئے۔ یہاں دو تین سال رہ کر دنیا و مافیہا سے توبہ کر لی اور احمد شاہ کے زمانہ سلطنت میں وفات پائی اور قطب الاقطاب حضرت شاہ مصطفیٰ جال الحق کے روضے میں دفن ہوئے۔ ۶۷ گردیزی نے لکھا ہے کہ مرزا مظہر نے بتایا کہ کسی جوان رعنا کے عشق میں مبتلا ہو کر وفات پائی۔ شورش نے بھی اپنے استاد حزیں کی وفات کے بارے میں یہی بات ”چارت بیان دادہ“ کے لفظوں سے اشارے میں کہی ہے۔ احمد شاہ کا عہد حکومت ۱۱۶۱ء سے ۱۱۶۸ء تک رہا ہے۔ ۱۱۶۲/۱۷۵۹ء میں حزیں صولت جنگ کے ساتھ پورنہ گئے اور دو تین سال بعد ترک دنیا کر کے وفات پائی۔ گردیزی نے تذکرہ ریختہ گویاں (تاریخ تکمیل ۵ محرم ۱۱۶۶/۱۷۵۲ء) میں ان کو مرحوم لکھا ہے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ حزیں نے ۱۱۶۵/۱۷۵۲ء میں وفات پائی۔ شورش

عظیم آبادی، حسرت عظیم آبادی اور ظہور عظیم آبادی ان کے شاگرد ہیں۔ یقین کی طرح حزیں نے بھی مظہر جانجاناں کے فیض استادی کا ذکر اپنے اشعار میں کیا ہے جس کا حوالہ ہم مرزا مظہر کے ذیل میں دے آئے ہیں۔ حسرت موہانی نے حزیں کے دیوان کا جو انتخاب دیا ہے ۶۸ وہ اس دیوان سے کیا گیا ہے جو دیوان یقین کے جواب میں حزیں نے ترتیب دیا تھا لیکن شورش، عشقی اور دوسرے تذکروں میں جو انتخاب کلام ملتا ہے اس میں زیادہ اشعار دوسرے دیوان سے لیے گئے ہیں۔ اس دیوان میں حزیں نے بیشتر اصناف سخن میں شاعری کی ہے۔ حزیں کی شاعری، رد عمل کی تحریک کے زیر اثر، ایہام سے پاک ہے۔ اس میں تاباں کی طرح زبان میں سادگی اور بیان میں چاشنی ہے۔ عشق اور کفیات عشق کا اظہار حزیں کی شاعری کا مرکزی رجحان ہے :

تہ ہوتا اس قدر خواباں میں گر وہ تندخو نازک

تو کب ہوتی ہساری شاعری کی گفتگو نازک

اس بے وفا کے عشق سے کچھ نبھ کو جس نہیں

پاؤں تلک بھی پائے مجھے دسترس نہیں

بے طرح دیوانگی پر عشق میں آیا ہے دل

دیکھئے اب زندگی کا کیا مرے اسلوب ہو

عاشقوں کے دل میں کب ہے صبر کی طاقت حزیں

نوحہ کرتے ہیں نہیں ان بے قراروں کا گناہ

میں چاہتا ہوں عشق کو چھپاؤں پہ کیا کروں

رسوا کرے ہے خلق میں یہ چشم تر بھجے

کچھ کٹے وصل میں کچھ ہجر میں گریاں گزرے

کیا مری عمر کے اوقات پریشاں گزرے

ان اشعار کی زبان میں اردوئے سلیٰ کا لہجہ رنگ گھول رہا ہے۔ لفظوں کے استعمال میں احتیاط برتی جا رہی ہے اور جذبہ و احساس کو شعر کا جامہ پہنایا جا رہا ہے جو رد عمل کی تحریک کا اثر ہے۔ یقین کے کلام کی طرح حزیں کے اشعار پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ آبرو کا دور بیت زمانے کی بات ہے۔ حزیں کے زبان و بیان، میر و سودا کے دور میں بھی اپنا رنگ شامل کر رہے ہیں۔ بحیثیت مجموعی وہ دوسرے درجے کے شاعر ہیں۔ ان کا رنگ سخن یقین و تاباں سے ملتا جلتا ضرور ہے لیکن وہ نہ یقین سے آگے نکلتے ہیں اور نہ تاباں سے اوپر اٹھتے ہیں۔ وہ اس روایت کی تکرار کرتے ہیں اور چار و بنگال میں اس

رنگ کو مقبول بنا کر اس شعری رجحان کو نئی نسل کے شعرا تک پہنچا دیتے ہیں اور یہی ان کی اہمیت ہے۔

بہار و بنگال میں اردو شاعری کو مقبول بنانے اور پھیلانے والوں میں جہاں حزیب کا نام آتا ہے وہاں دردمند کا نام بھی قابل ذکر ہے۔ عہد فقیہ دردمند (م ۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۲۶۵ع) کی اولیت یہ ہے کہ انھوں نے اردو زبان میں پہلا ”ساقی نامہ“ لکھا جو اپنے دور میں اتنا مقبول ہوا کہ سارے ہر عظیم میں اس کا چرچا ہوا۔ آزاد بلگرامی نے لکھا ہے کہ ”اس کا رشتہ کا ساقی نامہ مشہور ہے جو لوگوں میں مقبول ہوا۔“ ۶۹ ردعمل کی تحریک فارسی طرز سخن کو اردو زبان میں جذب کرنے کی تحریک تھی۔ دردمند نے اپنے اردو ”ساقی نامہ“ میں ہیئت، مضمون اور طرز کے اعتبار سے وہ ساری خصوصیات پیدا کیں جو فارسی ساقی ناموں میں ملتی ہیں۔ فارسی ساقی نامہ مثنوی کی ہیئت اور بحر متقارب میں لکھا جاتا ہے۔ دسویں صدی ہجری کے آخر میں، خصوصاً عہد جہانگیری میں، ساقی ناموں کا عام رواج ہو گیا تھا۔ اسی مقبولیت کے پیش نظر ’ملا عبدالنبی قزوینی نے ”میخانہ“ کے نام سے ساقی نامے لکھنے والے شعرا کا تذکرہ مرتب کیا۔ ساقی نامے میں ساقی اور مثنیٰ کو مخاطب کر کے وصف سے بیان کرنے کے علاوہ مدح کی مدح بھی کی جاتی ہے، بلکہ قصیدے کی طرح گریز کے بعد شاعر مدح کی طرف رجوع کرتا ہے۔“ ۷۰ فارسی میں عراقی، امیر خسرو، حافظ شیرازی، جامی ہاتھی، وحشی یزدی، ثنائی، عرفی شیرازی، اندلسی مشہدی، فیضی، ملک ہمدانی، مولانا ظہوری، قزوینی استرآبادی وغیرہ کے ساقی نامے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ساقی نامے کے دو رخ ہیں۔ ایک مجازی اور دوسرا حقیقی۔ جب دربار میں ساقی نامہ بادشاہ کے حضور میں پیش کیا گیا تو مدح سے اس میں قصیدے کا مزاج شامل ہو گیا اور ساتھ ساتھ مطرب و ساقی اور میہ و موسیقی کے ذکر نے اہل دربار کو بھی گرم دیا۔ دوسری طرف مطرب و ساقی، گل و بلبل اور بہار و چمن کی علامات نے رنگ معرفت اختیار کر کے اسے حقیقت کا رخ دے دیا۔ یہی وہ دونوں سطحیں ہیں جن پر حافظ کی شاعری کو اب تک دیکھا جاتا رہا ہے۔ دردمند نے جس دور میں شعور کی آنکھ کھولی وہ ایک ایسا دور تھا جہاں ایک طرف شراب اور رقص و موسیقی کی محفلیں گرم تھیں اور دوسری طرف ہونٹائے کرام عوام و خواص کی روحوں میں اترے ہوئے تھے۔ دردمند کے ساقی نامے نے یک وقت ان دونوں سطحوں پر عوام و خواص کو مخاطب کیا۔ اردو شاعری میں یہ ایک نئی چیز اور زمانے کے تقاضوں کے مطابق تھی

اس لیے یہ اتنا مشہور ہوا کہ دیکھنے ہی دیکھتے سب کی زبانوں پر چڑھ گیا۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ ”اس کا ساقی نامہ خواص و عوام کی زبان پر چڑھ گیا ہے۔“ ۷۱ ایک طرف رنڈ خرابانی اس سے لطف اندوز ہوئے اور دوسری طرف دردمند کے مربی، مرشد اور استاد مرزا مظہر جانجانی انہی معظوظ ہوئے۔ دردمند کا ساقی نامہ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع سے پہلے کا لکھا ہوا ہے۔ میر نے نکات الشعرا میں اس کا ذکر کیا ہے۔ ”دیوان ولی“ ۷۲ کے ایک قلمی نسخے مکتوبہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع میں ترقیم کے بعد دردمند کے ساقی نامہ کا انتخاب شامل ہے جس سے معلوم ہوا کہ ساقی نامہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع سے پہلے لکھا جا چکا تھا۔ لیکن ساقی نامہ کے ایک قدیم خطوطے سے، جو ۱۱۵۷ھ/۳۵-۱۷۴۳ع کا لکھا ہوا ہے، ۷۳ یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ ۱۱۵۷ھ یا اس سے پہلے لکھا جا چکا تھا۔ شاہ حاتم نے بھی ایک ”ساقی نامہ“ لکھا تھا لیکن دیوان زادہ کے نسخہ لاہور میں سند کرم خوردہ ہے۔ فاضل مرتب نے قیاساً ۱۱۶۱ھ یا ۱۱۶۷ھ پڑھا ہے۔ نسخہ رامپور کے مطابق یہ ساقی نامہ دیوان قدیم سے آیا گیا ہے۔ ۷۴ دیوان قدیم ۱۱۴۴ھ/۳۲-۱۷۳۱ع میں مرتب ہوا تھا جس کے معنی یہ ہیں کہ حاتم کا ساقی نامہ ۱۱۴۴ھ/۳۲-۱۷۳۱ع یا اس سے پہلے لکھا گیا تھا۔ عزت نے ۱۱۷۷ھ/۶۱-۱۷۶۰ع میں دردمند کے جواب میں ایک ساقی نامہ لکھا اور دردمند کے تصور ماہ پر اعتراض بھی کیا۔ فتوت اورنگ آبادی نے اپنی مثنوی ”در معنوی“ (۷۵-۱۱۷۷ھ/۶۱-۱۷۶۰ع) میں دردمند اور عزت دونوں سے انحراف کر کے اپنا زاویہ نظر پیش کیا۔ ۷۶

عہد فقیہ دردمند (م ۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۲۶۵ع) جو اودگیر ضلع بیدر کے رہنے والے تھے، صغر سنی ہی میں (۱۱۳۶ھ/۲۳-۱۷۲۳ع) اپنے والد کے ہمراہ اودگیر سے شاہجہان آباد ۷۸ آ کر شاہ ولی اللہ اشتیاق (م ۱۱۵۰ھ/۳۸-۱۷۳۷ع) کے زیر سایہ تہذیب اخلاق و حیثیات میں مشغول ہو گئے تھے۔ اپنے والد کی وفات کے بعد مرزا مظہر کے زیر تربیت آ گئے اور ان کی توجہ سے

۷۰۔ گلشن ہند از میرزا علی لطف میں نام عہد فقیر لکھا ہے (ص ۱۳) جو کتابت کی غلطی ہے۔ بیل نے اورینٹل باپو گریفیکل ڈکشنری میں عہد فقیر لکھا ہے اور یہی غلطی قاموس المشاہیر جلد اول ص ۳۴ میں بھی ملتی ہے۔ باقی سب معاصر تذکروں مثلاً نکات الشعرا، ریختہ، گویاں، مخزن نکات، سرور آزاد، چمنستان شعرا وغیرہ میں عہد فقیہ لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔

مجموعہ "کلمات ہو گئے"۔ مرزا مظہر نے دردمند کے بارے میں یہ شعر کہا تھا :

مظہر مباح غافل از احوالِ دردمند

لعلے است این کہ در گرو روزگار نیست

دردمند مرزا مظہر کے "نظر یافتہ" تھے ۷۹ اور ان کے مرید بھی جس کی تصدیق ساقی نامہ میں "مدح مرزا مظہر" سے بھی ہوتی ہے :

زہے پسیر و مرشد زہے پیشوا

کوئی کیا کرے اوس کی مدح و ثنا

دردمند ایک بار نواب غلام حسین خان ابن نواب اعظم خان کے ساتھ عظیم آباد میں رہے اور یہاں شورش کے ماسوں میر محمد وحید سے ہیئت پڑھی اور جب خدمت دیوانی سے نواب غلام حسین کی بدلی ہوئی تو وہ بدلی چلے گئے۔ وہاں شادی کی اور پھر دوسری بار نوازش محمد خان شہامت جنگ (برادر زادہ نواب علی وردی خان شہامت جنگ) کی طلبی سے مرشد آباد آکر ان کی سرکار سے منسلک ہو گئے اور عیسیت وفات پائی ۸۰۔ گلزار ابراہیم کے مطبوعہ نسخے میں دردمند کا سال وفات ۱۱۷۶ھ/۸۱-۶۳ ع ۱۷۶۲ ع اور قلمی نسخے میں ۱۱۷۹ھ/۶۶-۶۵ ع ۱۷۶۵ ع ۸۲ درج ہے۔ نسخہ ۸۳ نے ۱۱۷۷ھ/۵۸-۵۷ ع ۱۷۵۳ ع دیا ہے جو صریحاً کتابت کی غلطی ہے۔ اسپرنگر نے تذکرہ یوسف علی خاں کے ذیل میں دردمند کے بارے میں لکھا ہے کہ ۱۱۷۹ھ/۶۶-۶۵ ع میں وفات پائی ۸۳۔ تذکرہ یوسف علی خاں ۱۱۸۰ھ/۶۷-۶۶ ع میں شروع ہوا اور ۱۱۸۳ھ/۷۱-۷۰ ع میں مکمل ہوا ۸۵۔ یوسف علی خان، دردمند کے ذاتی دوست تھے اور تذکرہ کے آغاز کے وقت دردمند کی وفات کو ایک سال ہی کا عرصہ گزرا تھا اس لیے سال وفات میں کسی غلطی کا امکان نظر نہیں آتا۔ قاضی عبدالودود نے بھی اس تذکرے کے حوالے سے یہی سال وفات دیا ہے ۸۶۔

دردمند کو دہلی میں بہت اچھے لوگوں کی صحبت میسر آئی تھی۔ ایک طرف شاہ ولی اللہ اشتیاق اور مرزا مظہر جانجانیان کی صحبت و توجہ کا اثر ان کی شخصیت پر پڑا تھا اور دوسری طرف عمدۃ الملک امیر خان انجم، محمد علی خان اور دوسرے امراء سے ان کے گہرے مراسم تھے۔ وہ اس دور میں ایک ایسی شخصیت تھے جو ہر محفل میں قابل احترام سمجھی جاتی تھی۔ اسپرنگر نے دیوان دردمند (فارسی) کی نشاندہی کی ہے جو اٹھارہ صفحات پر مشتمل تھا اور ہر صفحے پر بارہ اشعار تھے ۸۷۔ شورش نے لکھا ہے کہ عظیم آباد آنے سے پہلے ہی ان کا ساقی لایہ یہاں رواج پا چکا تھا لیکن دیوان فارسی نے ابھی

رواج نہیں پایا تھا کہ دردمند کا انتقال ہو گیا ۸۸۔ ابراہیم خان خلیل نے ان کے اردو و فارسی دواوین کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ "فارسی و اردو کے مختصر دیوان اور ریختہ کا ساقی نامہ اس کا مشہور ہے۔" ۸۹۔ گردیزی نے ان کے دیوان فارسی کا ذکر تو کیا ہے لیکن اردو دیوان کا کوئی حوالہ نہیں دیا۔ البتہ دو اردو رباعیاں اور دو اردو شعر دیے ہیں جن میں سے ایک شعر مرزا مظہر سے منسوب ہے ۹۰۔ دوسرے بیشتر تذکرہ نگاروں نے ساقی نامہ ہی کے اشعار دیے ہیں۔ دردمند آج بھی اپنے ساقی نامے ہی سے پہچانے جاتے ہیں۔ مرزا مظہر اسے بہت سنتے تھے۔ ۹۱۔ تذکرہ "طبقات الشعراء" میں ساقی نامہ کے اشعار کی تعداد ۹۱ ہے، "گلزار ابراہیم" میں ۱۲۵ اور ساقی نامہ مرتبہ شیخ چاند ۹۲ میں تعداد اشعار ۱۹۰ ہے لیکن یہ جس بے ربطی سے ختم ہوتا ہے اس سے پتا چلتا ہے کہ اس میں کچھ اشعار اور بھی تھے۔

اس دور میں دردمند کے ساقی نامہ کی مقبولیت کا ایک سبب تو یہ تھا کہ یہ روزمرہ کی عام زبان میں لکھا گیا تھا۔ اس میں وہ زور بیان، سلاست اور روانی ہے کہ اس کی زبان میر و سودا کے دور کی زبان معلوم ہوتی ہے۔ اس میں اردو زبان اور اس کی قوتِ اظہار آگے بڑھتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ دوسرا سبب یہ تھا کہ شراب و موسیقی مذہب اسلام میں ممنوع ہیں لیکن سارا معاشرہ اسی رنگ میں رنگا ہوا تھا اس لیے محفل کو گرمانے اور مجلس بیا کرنے کے لیے جہاں شاعری نقل کا کام کرتی تھی وہاں ساقی نامہ کے رنگین اشعار، جن میں شراب و موسیقی کی مدح میں اشعار لکھے جاتے تھے، زیادہ لطف دیتے تھے۔ ان اشعار میں محفل کے جذبات کو شگفتہ کرنے کی بڑی قوت تھی۔

دردمند کا "ساقی نامہ" فارسی ساقی نامے کی ہیئت میں لکھا گیا ہے۔ ابتدا میں دو شعر حمد کے، دو شعر نعت کے اور ایک شعر مناجات کا ہے۔ اس کے بعد بارہ اشعار "مدح مرزا مظہر" میں لکھے گئے ہیں۔ مدح کے آخری دو شعروں میں یہ بتایا ہے کہ مجھے ریختہ کا کہاں خیال تھا۔ یہ سب مرزا مظہر کا فیضِ صحبت ہے کہ میں نے ریختہ کی طرف توجہ دی :

کہاں تھا مجھے ریختہ کا خیال

ہوا جب سے اس امر کا امثال

محبت نے مجھ کو کب کیا لاجواب

وگرہ میں اور ریختہ کیا حساب

اس کے بعد ۱۸ شعر "مدح محمد علی خان" میں لکھے گئے ہیں جن کے بارے میں

معاصر تذکرے بھی خاموش ہیں۔ میر نے بھی ”کدام ہند علی خان داشت ۹۳“ لکھا ہے۔ اس کے بعد ۱۰ شعر ساقی کو خطاب کر کے لکھے گئے ہیں جن میں ساقی کو جانتے-فصل بہار کہہ کر یہ سوال اٹھایا ہے کہ کیا یہ فصل، جب پھولوں سے باغ، دشت اور پہاڑ لبریز ہیں، بھولنے کی فصل ہے؟ پھر لکھا ہے کہ:

اس آتش سے میرا نہ کر دل کباب
نہ کر میری طاقت کے زہرہ کو آب
کہ میں جان بلب ہوں پیالے کی طرح
لگی ہے مجھے آگ لالے کی طرح
ارے مجھ سے کیا جرم واقعہ ہوا
کہ دل تیرا مجھ سے جریوں پھر گیا
نہ تو مجھ کو دیتا ہے جام شراب
نہ فریاد کا میری دیتا چسواب
مرے عیش کا دفتر ابتر نہ کر
قیامت کو مجھ پر مکتور نہ کر

اس کے بعد ۲۳ اشعار ”قسمہ“ کے ذیل میں لکھے گئے ہیں جن میں ساقی کو طرح طرح سے قسمیں دی گئی ہیں۔ اس کے بعد ۲۶ اشعار نغریہ کے زیر عنوان لکھے گئے ہیں اور بتایا ہے کہ میرا سلیقہ و دم غنیمت ہے۔ میرے وضع و اطوار اور طرز و گفتار پر نظر کر اور دیکھ کہ ارسطو کی حیثیت میرے سامنے ایک دوا ساز کی ہے۔ اگر فلک مجھ جیسا تلاش کرنے کی کوشش کرے گا تو لاکھ میں ایک بھی ایسا نہیں ملے گا اور پھر اپنی ناقدری کا شکوہ کیا ہے۔ اس کے بعد دس اشعار میں ”حکایت بر سیل تمثیل“ لکھی ہے جس میں اُس پروانے کے جذبات کا اظہار کیا گیا ہے جس کے پر شمع سے جل گئے ہیں اور جو لگن میں پڑا ہے۔ پروانہ کہتا ہے:

مرا شمع سے یہ سلسلہ کیا کہو
اوسے خوب سمجھا کے اتنا کہو
میں تھا میری قسمت میں جاں
قیامت فلک پہنچر، وصل ایک آب (کذا)
جو مجھ کو میرا یہ خوش آتا ہے حال
تو مجھ کو شکایت کی کب ہے مجال

سراپا مزہ گرچہ آتش میں ہے
سعادت مری بیری خواہش میں ہے
جو کوئی عشق میں اس ادب سے مرے
خدا تابد اوس پہ رحمت کرے

اس کے بعد ۱۵ شعر ”خطاب بہ زاہد“ کے عنوان کے تحت لکھے گئے ہیں جن میں ساقی و زاہد کی شخصیتوں کے تضاد کو ابھارا گیا ہے:

ارے زاہد اے منکروں کے امام
ارے آب انگور تجھ پر حرام
نہیں جانتا تو جو اصرار سے
نہ کرے وقوف سے انکار سے
زبان مت نکال اپنی خامی کی طرح
نہ چڑھ سر پر اتنا عمامے کی طرح
یہ محشر کے دن تیرے شانے سے ربش
بلانے میں ہو کے آوے گی پیش

اس کے بعد ۱۲ اشعار ”در تعریف اہل چمن“ لکھے گئے ہیں جن میں فصلِ گل کی شدت کا تاثر دیا گیا ہے۔ اس کے بعد موسم بہار کا بھرپور نقشہ جا کر ”در اشتیاق گوید“ کے تحت ۲۵ شعر لکھے گئے ہیں جن میں بتایا ہے کہ:

ارے غلامِ سرو مفت ہے یہ بہار
کہاں یہ نشہ پھر گدھاں یہ خار
کہ جیور نقش بر آب ہے یہ جہاں
ٹک یک موج میں تم کہاں ہم کہاں
نہ یہ سے نہ یہ باغ رہ جائے گا
نہ ملنے کا یہ داغ رہ جائے گا
جو ہو جائے گا باغ بے آب و تاب
کوئی ہی کے تب گیا کرے گا کباب

پھر ۲۸ شعر ”در ذوق راگ“ کے تحت لکھے گئے ہیں جن میں راگ، موسیقی، مغرب اور اس سے پیدا ہونے والی کیفیات کو بیان کیا گیا ہے اور بتایا ہے کہ اب تک مجھے صہبا سے ذوق تھا۔ جو کچھ کام تھا جام و مینا سے تھا لیکن اب مجھے آگ کی ہباس لگی ہے اور راگ کی تشنگی گلو گبر ہے:

نہ چھوڑ اس طرح پیاس کے حمال میں

ڈبو دے مجھے راگ کے تال میں

اور اسی کے ساتھ ساقی نامہ ختم ہو جاتا ہے۔

دردمند کا ساقی نامہ اس دور میں مربوط شاعری کا ایک قابل ذکر نمونہ ہے جس میں جذبات و کیفیات نے ایک ایسا رنگ بھرا ہے جو آج بھی بھلا معلوم ہوتا ہے۔ اس ساقی نامے پر فارسی ساقی ناموں کا اثر بہت واضح ہے۔ اگر اس ساقی نامے کا امیر خسرو، جامی، عرفی، ملک قمی اور مولانا ظہوری کے ساقی ناموں سے مقابلہ کیا جائے تو اسلوب و موضوع دونوں پر ان کی چھٹکار سنائی دیتی ہے۔ اس ساقی نامے کی ہر کیف دردمندی، بیالیہ انداز میں چھپی ہوئی جذبات و کیفیات کی لہریں، زبان کی صفائی اور بیان کی برجستگی فارسی اثرات ہی سے اردو میں اس طور پر آئی ہے۔ دردمند کے ساقی نامے میں قوت اظہار ایک نئی شان دکھاتی ہے اور اسے بہت آگے لے جاتی ہے جو ادب کی نئی روایت کو توانائی دے کر اس دور کے تخلیقی ذہنوں کو متاثر کرتی ہے۔ غزل کے اس دور میں دردمند کا ”ساقی نامہ“ اسی لیے خاص اہمیت کا حامل ہے۔ یہ نیا رنگ سخن فغان کے ہاں بھی اپنے انداز میں خوب ابھرا ہے۔

اشرف علی خاں لغات، ظریف الملک کوکہ خاں بہادر یکہ تازہ جنگ ۹۴ (م ۱۱۸۶ھ/۷۴۲-۷۴۳ع) اس دور کے ایک اور قابل ذکر شاعر ہیں۔ اردو شعرا کا کوئی تذکرہ ان کے ذکر سے خالی نہیں ہے اور اس کی وجہ جہاں ان کی شاعری تھی وہاں مغلیہ دربار سے ان کی وابستگی بھی تھی۔ ان کی ماں نے پد شاہ کے بیٹے احمد شاہ کو دودھ پلایا تھا۔ جب ۱۱۶۱ھ/۷۴۸ع میں احمد شاہ بادشاہ ہوا تو اس نے فغان کو پنج ہزاری منصب اور کوکہ خاں کے خطاب سے سرفراز کیا۔ ۹۵۔ فغان دہلی میں پیدا ہوئے اور چونکہ ان کی ماں نے احمد شاہ کو دودھ پلایا تھا اس لیے یہ زیادہ سے زیادہ احمد شاہ سے دو سال بڑے ہوئے۔ اس لحاظ سے ان کی ولادت ۱۱۳۸ھ/۷۲۶-۷۲۵ع کے لگ بھگ متعین کی جا سکتی ہے۔ جب تک احمد شاہ کی حکومت قائم رہی یہ فراغت و آرام سے زندگی بسر کرتے رہے۔ ان کی ایک ہجو سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا زیادہ وقت احمد شاہ کے ساتھ گزرتا تھا۔ باد الملک نے ۱۱۶۷ھ/۷۵۴ع میں جب احمد شاہ کو تخت سے اتار کر اندھا کر دیا اور عالمگیر ثانی کو اس کی جگہ تخت پر بٹھا دیا تو فغان بھی اپنی جان بچا کر دلی سے نکل کھڑے ہوئے اور ”اپنی عزت و آبرو کی خاطر سفر ہنگامہ اختیار کیا“ ۹۶۔

”ہجو شاہ عبدالرحمن الہ آبادی“ میں ایک حکایت بیان کرتے ہوئے فغان نے احمد شاہ سے اپنے دلی تعلق اور بربادی کے بعد مرشد آباد جانے کا ذکر کیا ہے:

وہی ماہ تھا اور وہی شاہ تھا
غرض کچھ ہی تھا میرا اللہ تھا
یہی مجھ میں اس میں تھا راز و نیاز
کوئی اس میں محمود نہ کوئی ایاز
فلک نے یکایک ستم یہ کیا
دل شاہ کو داغ حرمات دیا
نہ پہنچا کوئی واں مری داد کو
چلا تب تو میں مرشد آباد کو

”ہجو برادر“ سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ جب وہ دہلی سے مرشد آباد جانے لگے تو اپنے بڑے بھائی کے پاس مدد کے لیے گئے لیکن اس نے بھی کوئی سلوک نہیں کیا۔ دو فارسی رباعیات بھی بھائی کی ہجو میں لکھی ہیں۔ ”ہجو بسنت خان“ سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ دہلی چھوڑنے سے پہلے وہ اس کے ہاں رہنے لگے تھے لیکن وہاں کھانے پینے کے لیے بھی نہیں ملتا تھا۔ دہلی سے الہ آباد ہوتے ہوئے جب مرشد آباد پہنچے تو وہاں ان کے چچا ابرج خاں نے بھی کوئی سلوک نہیں کیا اور وہ دل برداشتہ ہو کر فیض آباد آئے اور شجاع الدولہ سے منسلک ہو گئے۔ ۹۷۔ ایک روز شجاع الدولہ نے از راہ مذاق تبنا ہوا سکھ فغان کے ہاتھ پر رکھ دیا۔ تکلیف سے فغان کے آنسو نکل آئے۔ اس وقت تو وہ خاموش رہے لیکن جواب کی اس حرکت سے اتنے آزرده ہوئے کہ وہاں سے عظیم آباد چلے گئے اور راجہ شتاب رائے کی سرکار سے وابستہ ہو گئے۔ ۹۸۔ اودھ میں وہ ویسے بھی خوش نہیں تھے۔ شجاع الدولہ نے جو وظیفہ مقرر کیا تھا وہ بھی انہیں نہیں ملتا تھا جس کا اظہار ”ہجو راجہ رام لراہن دیوان شجاع الدولہ بہادر“ میں فغان نے کیا ہے:

اللہ می دہاند و شیطان نمی دہد
نواب می دہاند و دیوان نمی دہد

میتلا نے لکھا ہے کہ ۱۱۷۰ھ/۷۵۷-۷۵۶ع کے اوائل میں عظیم آباد آئے اور نانہر عظیم آباد راجہ شتاب رائے کے مزاج میں پوری طرح دخیل ہو گئے۔ ۹۹۔ عاشقی نے یہ لکھا ہے کہ راجہ شتاب رائے کی وساطت سے شاہ غانم بادشاہ سے ظریف الملک کا خطاب اور دو تین گاؤں آل تمغا کے طور پر ملے۔ ۱۰۰۔

ان کی زندگی فارغ البالی سے گزرنے لگی اور یہیں عظیم آباد میں ۱۱۸۶ھ/ ۱۷۷۲-۷۳ ع میں وفات پائی۔ فغان کا مزار محلہ دھول پورہ عظیم آباد میں شیر شاہ کی مسجد سے شال کی جانب آغا حسینا کے چوراہے سے متصل باون برج کے امام باڑے کے صحن میں آج بھی موجود ہے جس پر حکیم ابوالحسن مفتون کا لکھا ہوا یہ قطعہ تاریخ وفات سنگ موسیٰ کے کتبے پر کندہ ہے: ۱۰۱

کوکہ خاں آب بہار باغ سخن
سوئے خلدِ بریں ز دنیا رفت
کرد مفتون چو فکر تارضش
گفت هاتف ”سرور دلہا رفت“

۱۱۸۶ھ

اشرف علی خاں فغان خوش مزاج اور ظریف انسان تھے۔ میر نے لکھا ہے کہ ”بہت قابل اور ہنگامہ آرا جوان ہے۔۔۔ آج کل اس کی طبیعت لطیفہ گوئی کی طرف زیادہ مائل ہے۔“ ۱۰۲ راجہ ناگہرل پر ”کھلی کی منڈی کا ساڈ“ اور حکیم معصوم پر ”گاؤ گجراتی“ کے قمرے فغان ہی نے چست کیے تھے۔ میر حسن نے بھی یہی لکھا ہے کہ فغان ظریف الطبع تھے، اور ان کے لطائف و ظرائف مشہور ہیں۔ ۱۰۳ امر اللہ آبادی نے فغان کے حوالے سے لکھا ہے ۱۰۴ کہ وہ خود کہنے تھے خوش طبعی اور ہم ظریفی میں دہلی سے لے کر عظیم آباد تک کبھی کسی ظریف و ہذلقہ گو سے نہیں ہارا لیکن ایک دفعہ ایک گائے والی سے شکست کھائی۔ ایک مجلس میں گائے والیاں حاضر تھیں۔ محفل رنگ پر تھی کہ اتنے میں ایک عورت آئی اور جب فرش کے قریب پہنچی تو جوتیاں اتار دیں لیکن اتفاق سے ایک جوتی اس کے پلو سے الجھ کر ٹپک گئی اور وہ اسی حالت میں فرش پر آ گئی۔ فغان نے حاضرین مجلس سے کہا دیکھو یہ بی بی جب مجلس میں آتی ہیں تو اپنی ”جفت“ جدا نہیں کرتیں، ساتھ لاتی ہیں۔“ اس نے دست بستہ عرض کیا کہ کنیز کا یہی حال ہے، لیکن حضور جب محفل میں رونق افروز ہوتے ہیں تو اپنی ”جفت“ خدمتگاروں کے سپرد کر کے آتے ہیں۔ انصاف کیجیے حق بجانب کون ہے؟ عاشقی نے بھی ایک ایسا ہی واقعہ لکھا ہے ۱۰۵ کہ فغان نے جب اپنا پختہ مکان بنوایا اور دوستوں کی دعوت کی تو باتوں باتوں میں کہا کہ میں چاہتا ہوں اپنے مکان پر کوئی ایسی نشانی بنواؤں جس سے معلوم ہو کہ یہ فلاں کا مکان ہے۔ فغان کا ملازم وہاں کھڑا تھا۔ دست بستہ عرض کیا کہ فدوی کے ذہن میں مکان کے لیے ایک اچھا نشان آیا ہے۔ دریافت کرنے پر اس

نے جواب دیا کہ صدر دروازے پر ”دو ہستان“ بنوا دیے جائیں تاکہ لوگوں کو معلوم ہو جائے کہ یہ بادشاہ کے دودہ شریک بھائی حضرت مرزا اشرف علی خاں کا مکان ہے۔ فغان یہ فقرہ سن کر بہت غمخوار ہوئے اور ملازم کو انعام سے لوازا۔

فغان اردو و فارسی دونوں زبانوں میں شاعری کرتے تھے لیکن ان کی زیادہ توجہ اردو کی طرف تھی۔ ان کا کلیات دو ہزار اشعار پر مشتمل تھا ۱۰۶ جس کا انتخاب ”دیوان فغان“ کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ مطبوعہ دیوان چولکھ انتخاب ہے اس لیے بعض تذکروں اور بیاضوں میں ایسی غزلیں، اشعار اور مثنویاں ملتی ہیں جو دیوان میں شامل نہیں ہیں۔ ابراہیم خان خلیل نے اپنے تذکرے میں فغان کی دو مثنویوں کے کچھ اشعار بھی اپنے انتخاب میں دیے ہیں۔ ۱۰۷ صباح الدین عبدالرحمن نے ”دیوان فغان“ کے مقدمے میں بھی ایسے کلام کی نشاندہی کی ہے۔ ۱۰۸ ان کے مطبوعہ دیوان میں تین قصائد بھی شامل ہیں جن میں دو حضرت علی کی شان میں اور ایک امام علی موسیٰ رضا کی مدح میں ہے۔ ان قصائد کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ فغان نے اس زمانے میں لکھے جب وہ پریشان روزگار تھے۔ ان قصائد میں اپنی پریشانی، بے ثباتی دہر اور عبرت کے مضامین تشبیہ میں باندھے ہیں۔ فغان کے دیوان میں دس ہجویں اردو میں ہیں اور آٹھ ہجویہ رباعیات، ایک قطعہ اور راجہ رام نرائن بہادر کی ہجو فارسی زبان میں ہیں۔ ان ہجویات کی اہمیت یہ ہے کہ ان سے فغان کے حالات زندگی پر روشنی پڑتی ہے۔ فارسی دیوان میں قطعات و رباعیات کے علاوہ مکمل و نامکمل غزلیں ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ بھی، اردو کلام کی طرح، فارسی کلام کا انتخاب ہے جو فغان کی زندگی میں تیار ہوا تھا۔ فغان کا بیشتر کلام اردو غزلیات پر مشتمل ہے۔ غزل ہی ان کی شہرت کا سبب ہے۔

فغان کی شاعری کا آغاز نوعمری میں ہوا اور ۱۱۸۶ھ/ ۱۷۷۹ ع تک ان کی شہرت اتنی ہو چکی تھی کہ شاہ حاتم نے ان کی زمین میں غزل کہی۔ ”دیوان زادہ“ میں آٹھ غزلیں فغان کی زمین میں ملتی ہیں۔ میر، گردیزی اور قائم نے فغان کا حال اپنے تذکروں میں لکھا ہے۔ میر نے لکھا ہے کہ فغان قزلباش خان امید کے شاگرد تھے۔ ۱۰۹ شفیق نے لکھا ہے کہ فارسی میں قزلباش خان امید سے اصلاح سخن لیتے تھے ۱۱۰ اور یہ بات اس لیے درست معلوم ہوتی ہے کہ امید فارسی کے شاعر تھے اور اردو میں ان کا کلام اتنا کم رہا ہے کہ فغان کا، جو قلندہ معلوم کا پروردہ تھا، اردو میں ان سے اصلاح لینا قرین قیاس

نہیں ہے۔ فغان نے امید کی استادی کا کہیں ذکر نہیں کیا البتہ امید کے ایک مصرع پر گہرہ ضرور لگائی ہے۔ ہر خلاف اس کے علی قلی خان ندیم کی استادی کا ذکر کئی اشعار میں کیا ہے :

کیا فغان سے پوچھتے ہو کون تھا حضرت ندیم
پر تھا ، مرشد تھا ، ہادی تھا ، مرا استاد تھا
ہر چند اب ندیم کا شاگرد ہے فغان
دو درجے کے بعد دیکھو استاد ہووے گا

ان باتوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ فغان فارسی میں امید سے اور اردو میں علی قلی خان ندیم سے مشورۂ سخن کرتے تھے۔

فغان نے جب شاعری کا آغاز کیا ، ایہام گوئی کی تحریک بے اثر ہو چکی تھی اور مرزا مظہر کے زیر اثر یقین کی شاعری کی دھوم تھی جس نے اردو شاعری کا رشتہ فارسی شاعری کی روایت سے دوبارہ قائم کر دیا تھا۔ یہ نئی شاعری جذبات و واردات کے اظہار کی شاعری تھی۔ اس زمانے میں سینکڑوں شاعر شعر گوئی میں مصروف تھے جن میں یقین ، نایاں ، میر ، سودا بھی تھے اور درد و قائم بھی۔ یہ سب نوجوان تھے۔ اگر اس دور کی غزل میں فغان کی غزل کو رکھ کر دیکھا جائے تو ان کے طرز ادا میں ہمیں ایک انفرادیت نظر آتی ہے۔ فغان کے کلام میں گہرائی اور وسعت نہیں ہے لیکن اس کے باوجود یہ انفرادیت اتنی واضح ہے کہ ان کا کلام ان شاعروں کے کلام میں مل کر گم نہیں ہوتا۔ فغان کی یہ انفرادیت دراصل اس انداز نظر سے پیدا ہوتی ہے جس سے وہ اپنے جذبہ و احساس کو ، اپنی ہر بات کو اپنے طور پر دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں۔ یہ انداز نظر اپنے اندر کوئی غیر معمولی قدرت نہیں رکھتا لیکن یہ طرز ادا گو سادہ بھی نہیں رہنے دیتا۔ اسی لیے ان کے اسلوب میں فارسی الفاظ و تراکیب کی بہتات نظر آتی ہے جو اس طور پر اس دور میں ایک نئی چیز ہے۔ یہ فارسی بن اردو زبان پر قدرت نہ ہونے کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ خیال اور انداز نظر کی قدرت سے پیدا ہوا ہے۔ فغان اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو یقین ، سودا ، میر ، درد وغیرہ کی آوازوں کے سیلاب میں نہیں جھے بلکہ اپنی بات کو اور اپنے واردات کو اپنے انداز سے بیان کرتے رہے۔ وہ نئی شاعری کے ساتھ ضرور ہیں لیکن اپنے طور پر اور اپنے انداز سے :

فغان ریختہ گو جہاں میں بہت

کوئی تجھ سا دنیا میں پیدا نہ ہوگا

اس بات کی وضاحت اور طرز فغان کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

ہے آرزوئے گریہ مجھے چشم تر ہنوز
نکلا نہیں ہے قطرۂ خون۔ جگر ہنوز
کیسا خاک سبز ہو مرا داغ۔ جگر فسان
میں موسم خزاں میں گل تو دمیدہ ہوں
نے شعلہ و نئے برق و نہ اخگر نہ شور ہوں
میں عاشق دل سوختہ ہوں ، تفتہ جگر ہوں
نفرین خلق و طعن عزیزان ، جفاۓ غیر
سب کچھ مجھے قبول ہے ہر تو جدا نہ ہو
کیا چہ پاؤں میں نہیں چھپتی خیائے سوز عشق
پردہ داغ۔ جگر کیسا چادر مہتاب ہے
غبار خاطر معشوق کب ہے کشتہ ناز
فغان کی خاک کو لے کر لسم تو نہ گئی
یہاں تک گردش طالع تو آئی آزمائش میں
خط تقدیر بھی میری جبین پر نقش باطل ہے
اس ہستی موبوم میں ہرگز نہ کھلی چشم
معلوم کسی کو نہیں انجسام کسی کا
جی نکل جائے مرا کشمکش دام میں کاش
نہ گرفتار چمن ہووے نہ گرفتار نفس
ظالم ترے غرور کا ہوتا رہے حریف
یہ عجز و الکسار تو ہر ہزار کب تلک
تیری گلی میں ظالم مانند نقش پا ہوں
کیوں کر کوئی اٹھاوے مجھ سے شکستہ پا کو

ان اشعار میں اسلوب و انداز نظر کی وہ روایت ہے جو ہمیں زیادہ واضح طور پر فغان کے معاصر شاہ قدرت کے ہاں نظر آتی ہے اور جو آگے جا کر غالب کی روایت سے جا ملتی ہے اور جس کے بارے میں اب تک یہ کہا جاتا رہا ہے کہ غالب ہی خود اس کے موجد اور خود ہی خاتم ہیں۔ ادبی و شعری روایت کے تخلیقی سفر میں ایک دور میں صرف ایک آواز ہی نہیں ابھرتی ، حالانکہ حاوی ایک یا دو آوازیں ہی رہتی ہیں ، بلکہ کئی آوازیں ابھرتی ہیں اور اپنا وقت آتے ہیں آئندہ دور کی آوازوں سے مل کر ان میں نئی جان ڈالتی اور اس روایت میں توانائی

و تنومندی پیدا کرتی ہیں۔ فغان کی آواز اس دور کی ایک ایسی ہی آواز ہے جس سے ایک ایسا اسکان ابھرتا ہے جو آئندہ دور میں غالب کے ہاں اپنے سفر کو طے کر لیتا ہے۔ طرز فکر و ادا کی یہ انفرادیت اس دور کے مزاج کا نہیں بلکہ خود فغان کے مخصوص مزاج کا نتیجہ ہے، جس میں بات کو فنی رخ سے دیکھنے کے تصور موجود ہیں۔ فغان کے ہاں مضمون آفرینی، انسان اور چیزوں کے رشتوں کو نئے رخ سے دیکھنے سے پیدا ہوئی ہے اور چونکہ اس عمل میں ان کا تجربہ موجود ہے اس لیے ان کے شعر ہمیں متاثر کرتے ہیں۔ سودا نے فغان کے اشعار اور قطعات پر قطعے لکھے ہیں اور اپنی لے کو ان کی لے سے ملانے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً سودا نے یہ قطعہ:

سودا فار عشق میں شیریں سے کوہکن
بازی اگرچہ پا نہ سکا، سر تو کھو سکا
کس منہ سے پھر تو آپ کو کہتا ہے عشق باز
اے روسیاء تجھ سے تو یہ بھی نہ ہو سکا
فغان کے اس قطعے سے متاثر ہو کر کہا ہے:

سونا شبِ فراق میں آرام سے فغان
یہ تو کسی کی چشم سے اب تک نہ ہو سکا
تو نے جو رات خواب میں دیکھا تھا یار کو
کیوں کر پڑی تھی لہند تجھے، کیونکہ سو سکا

سودا نے یہ طویل قطعہ:

سودا فغان کو خط یہ لکھا اس کے یار نے
جس وقت اس کے حال کی اس کو خبر ہوئی

فغان کے اس شعر پر لکھا ہے:

شکوہ تو کیوں کرے ہے مرے اشکِ سرخ کا
تیری کب آستین مرے لوہو سے بھر گئی

اسی طرح سودا کا یہ قطعہ:

نامہ لکھا تھا یار کو میں یہ سمجھ کے ہے
عالم میں رسمِ نامہ و پیغام پر کہیں

فغان کے اس شعر سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے:

خط دیجیو چھپا کے ملے وہ اگر کہیں
نہا نہ میرے نام کو اے نامہ ہر کہیں

فغان نے بھی سودا کو اس طرح داد دی ہے:

فغان کون اب خریدارِ سخن تھا

اگر یہ حضرت سودا نہ ہوتا

ان مثالوں میں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اپنے مختلف مزاج اور انک طرز کے باوجود اپنے دور میں بھی فغان شاعر کی حیثیت سے اہمیت رکھتے تھے۔ کلام فغان کی ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ ان کے ہاں، سودا کی طرح، قطعہ بند غزلیں بہت ہیں۔ دوسری قابل ذکر بات یہ ہے کہ ان کے کلام میں ناہمواری نہیں بلکہ، درد کی طرح، معیار کی یکسانیت ملتی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ وہ شاعری میں لفظوں کو سلیقے، احتیاط اور شائستگی کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ فغان کی زبان اپنے معاصر شعرا سے زیادہ صاف ہے۔ اس میں متروکات اتنے بھی نہیں ہیں جتنے سودا یا میر کے ہاں ملتے ہیں اور یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ فغان کے ہاں فارسی تراکیب اور بندشیں اپنی بات کو پورے طور پر بیان کرنے کا وسیلہ ہیں۔ ان کے ہاں ایک مصرع دوسرے مصرع سے پوری طرح پیوست و مربوط ہے۔ وہ مشکل زمینوں میں بھی اتنی بے ساختگی سے شعر نکالتے ہیں کہ شعر بڑھتے ہوئے زمین کی جنگلاخی کا احساس تک نہیں ہوتا۔ اس دور کی شاعری کی طرح عشق اور اس کی علامات فغان کی شاعری کا بھی مرکزی نقطہ ہیں۔ وہ اپنے جذبہ و احساس اور اپنے تجربے کو انہی علامات کے ذریعے بیان کرتے ہیں۔ فغان کے یہ چند شعر اس اعتبار سے دیکھئے کہ فارسی روایت کس طرح جم کر اردو شاعری کو ایک لیا رنگ اور لکھار دے رہی ہے اور دورِ آبرو کی شاعری سے یہ شاعری کتنی مختلف اور کتنی آگے بڑھ گئی ہے:

تو بھی حیرت میں رہا دیکھ کر آئینے کو
جو تجھے دیکھ کے حیراں نہ ہوا تھا سو ہوا
چندانی میں اگر آنکھیں نہ روئیں
تو ہرگز رازِ دل افشا نہ ہوتا
حرماں میں یہ دل تجھ کو کر یاد بہت رویا
جب وصل ہوا حاصل ہو شاد بہت رویا
گو ہزمِ غیر میں نہیں لایا زبان پہ نام
دل میں ہزار بار تجھے یسار کر چکا
معلوب کو عزیز ہے یوسف کا پیرہن
یوسف ہو جس کے پاس اے پیرہن سے کیا

نہ آسومری چشم میں گم رہے ہیں
خدا جانے کس واسطے تھم رہے ہیں
مت خاک میں تو مجھ کو ملا پار کہ جوں اشک
میں دیدہ تحقیق کا منظور نظر ہوں
آخر اس منزل ہستی سے سفر کرنا ہے
اے مسافر تجھے چلنے کی خبر ہے کہ نہیں
صیاد راہ باغ فراموش ہو گئی
کنسچر قفس سے مت مجھے آزاد کیجیو
باغ و بہار جس کی نظر میں خزاں لگے
تو ہی بنا کہ یہ دل وحشی کہاں لگے
اُسے تو زندگی ہے نہ اُسے تو یا نصیب
جیتا رہے وہ یار بہارا جہاں رہے
جاگا کوئی نہ خوابِ عدم سے کہ پوچھے
آسودگانِ خاک میں بیدار کون ہے
باقی رہی فضاں ترے دل کی شکنگی
اس گل کو کیا ہوا کہ نہ ہو ہے نہ رنگ ہے
کسے تو ڈھولتا پھرتا ہے اے فقاہ تنہا
کہ اس مرا کے مسافر تو گھر گئے انہی
جو چھوٹے چمن میں بچاتے تھے روز و شب
وہ مرغ تو قفس میں گرفتار ہو چکے
یہاں تک میں ہوا خاطرِ عالم سے فراموش
پھر کوئی نہ پوچھے کہ ترا نام یہی ہے
صبح وصال شامِ غریباں ہوئی فقاہ
جاگے بہت پہ آخر شب آنکھ لگ گئی
شبِ فراق میں اکثر میں آنیہ لے کر
بہ دیکھتا ہوں کہ آنکھوں میں خواب آنا ہے
پہرا نہ راہِ عدم سے کوئی کہ ہم پوچھیں
مسافرو کہو منزل پہ کیسا گزرتی ہے

ہم نے دیوانِ فغان سے یہ چند شعر کسی کاوش کے بغیر یوں ہی چن لیے
ہیں۔ ان اشعار کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ فارسی روایت کی پیروی کے باوجود

شاعر کی تخلیقی قوت طرز و خیال کو نئی زبان کے پیکر میں کس تنومندی کے
ساتھ ڈھال رہی ہے۔ اس میں مرغ و آشیانہ، زلف و زنجیر، صید، صیاد و
قفس، خزاں و بہار، دل و جگر، عدم و منزل، یوسف و یزہاں اور اس قسم
کی بے شمار علاماتِ فارسی سے آکر اس طور پر اُردو غزل کے مزاج میں جذب
ہو گئی ہیں کہ جیسے یہ ہمیشہ سے اسی کا حصہ تھیں۔ اس دور کی شاعری
نے یہ کام اتنے بڑے پیمانے پر کیا کہ اُردو شاعری کی روایت کا راستہ نہ صرف
مقرر ہو گیا بلکہ اسے استحکام و اعتدال بھی حاصل ہو گیا۔ اس روایت کو بنانے
والوں میں فغان کا نام بھی شامل ہے جس نے اپنے تجربے کو اپنے انداز میں
اس طور پر بیان کیا کہ اس کے اشعار کی تازگی ہمیں آج بھی بھلی معلوم ہوتی ہے:

کیوں کریں غیر کے مضیوں کو فغان ہم موزوں

تازگی ہووے سخن میں یہ کمال اپنا ہے

بیان کی شاعری بھی اسی روایت کا حصہ ہے:

مت دردِ دل کو پوچھ بقولِ فغان، بیاں

”اک عمر چاہیے مرا قصہ تمام ہو“

خواجہ احسن الدین خان بیاں (م صفر ۱۳۱۷/۱۷۸۸ ع) بھی شعرا کی

ف۔ قائم نے محزون نکات میں، گردیزی نے تذکرہٴ ریختہ گویاں میں اور میر حسن
نے تذکرہٴ شعرائے اُردو میں بیاں کا نام خواجہ احسن اللہ لکھا ہے۔ حیرت
نے مقالات الشعرا میں، یکتا نے دستور الفصاحت میں، قائم نے مجموعہٴ لغز
میں اور مصحفی نے تذکرہٴ ہندی میں خواجہ احسن الدین خان لکھا ہے اور
یہی صحیح ہے۔ احسن اللہ احسن ایک اور شاعر تھے جن کا ذکر ہم ایہام گویوں
کے ذیل میں کر چکے ہیں۔ بیاں کے حیدر آبادی شاگرد گلاب چند ہمد
نے اپنی نثر و نظم میں دو جگہ بیاں کا نام احسن الدین خان لکھا ہے۔
اپنے دیوان کے دیباچے میں ”سرآمد سخن آراں جہاں استادِ زمان احسن
الدین خان بہادر“ لکھا ہے اور اپنے قصیدے ”در مدح استاد“ میں بیاں کا
نام ایک شعر میں اس طرح دیا ہے:

کون یعنی احسن الدین خان بہادر کی جناب

ہے بیاں جس کا تخلص فخر دے جو شعر کو

لچھنی لرائن شفیق اورنگ آبادی نے اپنے تذکرے ”شامِ غریباں“ (مرتبہ
اکبر الدین صدیقی ص ۵۷ مطبوعہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۷ ع)
میں بھی خواجہ احسن الدین خان ہی لکھا ہے۔ شفیق اور بیاں دونوں آصف
جاہ ثانی کے دربار سے ایک ہی زمانے میں وابستہ تھے۔ (ج۔ ج)

اسی نسل سے تعلق رکھتے تھے جو مرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر پروان چڑھی۔ بیان اکبر آباد میں پیدا ہوئے ۱۱۲ اور دہلی میں تربیت پائی۔ جس زمانے میں بیان نے شاعری کا آغاز کیا اس وقت مرزا مظہر اور ان کے شاگرد یقین کا طوطی بول رہا تھا۔ بیان نے بھی مرزا مظہر سے رشتہ شاگردی قائم کیا جس کا اعتراف اس شعر میں کیا ہے:

جب سے شاگرد ہوا حضرت مظہر کا بیان

کیا شاگردی کا اقرار سب استادوں نے

یقین کی غزل پر ”دیوان بیان“ میں جو خمس ملتا ہے اس کے آخری بند سے ظاہر ہوتا ہے کہ بیان نے یقین کے بعد مرزا مظہر کی شاگردی اختیار کی۔ ان کے دیوان میں مرزا مظہر کی وفات پر لکھا ہوا قطعہ تاریخ بھی موجود ہے۔ بیان شاگرد تو مرزا مظہر کے تھے لیکن مرید سولانا فخر الدین دہلوی (م ۱۱۹۹ھ/۱۷۸۵ع) کے تھے۔ اپنے دیوان میں کئی جگہ اپنے پیر و مرشد کا ذکر کیا ہے:

نچھ کو کس لام سے اے فخر مرے یاد کروں

باپ ہے، پیر ہے، مرشد ہے، خدا ہے کیا ہے ۱۱۳

جاگیردارانہ نظام میں تعلیم یافتہ لوگوں کا پیشہ ندیمی تھا۔ بیان نے بھی یہی پیشہ اختیار کیا۔ قائم نے لکھا ہے کہ ”مصاحبت کے فن میں بڑی دستگاہ رکھتا تھا۔“ ۱۱۵ جب تک اشرف علی خاں فغان دہلی میں رہے بیان ان سے وابستہ رہے لیکن احمد شاہ کی معزولی (۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ع) کے بعد جب فغان مرشد آباد چلے گئے تو بیان نے روزگار ہو گئے۔ قائم نے لکھا ہے کہ ”اس سے پہلے کہ جب کوکہ خاں (فغان) دہلی میں تھے یہ تعلق ان کے ساتھ گزر بسر ہوتی تھی، آج کل بے کار ہے۔“ ۱۱۶ شاہ محمد حمزہ مارہروی (م ۱۱۹۸ھ/۱۸۳۰ع) نے لکھا ہے کہ ۱۱۸۳ھ/۱۷۷۰ع میں بیان نواب غازی الدین خاں عہد الملک کے ساتھ ان کے گھر آئے تھے۔ ۱۱۷ھ/۱۷۶۲-۶۳ع تک سودا کا عہد الملک کے ساتھ رہنا ثابت ہے۔ اس کے بعد وہ سہربان خاں رلد سے وابستہ ہو گئے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب سودا کو رلد نے عہد الملک سے مانگ لیا تو کچھ عرصے بعد بیان اس سے وابستہ ہو گئے اور پھر اس وقت تک اس کے ساتھ رہے جب تک وہ حج بیت اللہ کے لیے روانہ نہ ہو گیا۔ جب عہد الملک دکن کی طرف روانہ ہوا تو بیان اس کے ساتھ تھے اور جب ۱۱۸۷ھ/۱۷۷۳-۷۴ع میں عہد الملک سورت پہنچ کر حج کے لیے روانہ ہوا تو بیان یہیں رہ گئے اور سورت

سے حیدر آباد دکن آ گئے۔ بیان کے ایک شعر میں سیر گجرات اور سورت کا ذکر ملتا ہے:

اپنے ہی شہر میں وہ ماہ جبین جن کو ملے

سیر گجرات کوونے جائیں نہ سورت دیکھیں

۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع میں حیدر آباد میں بیان کی موجودگی کا پتا شفیق اورنگ آبادی کے اس بیان سے ملتا ہے:

”خواجہ احسن الدین خاں بیان تخلص جہاں آبادی کہ از چندے وارد

حیدر آباد است، می گوید:

اقدس پاک ذات میر رضی

کہ بنارذ باو زمین و زمان

سال تاریخ بعد رفتن او

رضی اللہ عنہ گفت بیان ۱۱۸

”رضی اللہ عنہ“ کے اعداد ۱۲۰۱ میں سے اگر ”او“ کے ۷ عدد گھٹا دیے جائیں تو اقدس کا سال وفات ۱۱۹۴ھ برآمد ہوتا ہے۔ شفیق کے بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ بیان کو حیدر آباد آئے ہوئے زیادہ عرصہ نہیں گزرا تھا۔ دوسرے یہ کہ وہ اس وقت تک آصف جاہ ثانی سے وابستہ نہیں ہوئے تھے ورنہ شفیق اس بات کا ذکر بھی کرتے۔ ایک شعر میں بیان نے اس طرف بھی اشارہ کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ”حکم“ کے انتظار میں ہیں:

گر میری خبر پوچھیں بیاب حضرت آصف

کہیو اسی کوچے میں بدستور پڑا ہوں

ایک اور قطعے میں اسی بات کو دوسرے انداز سے یوں کہا ہے:

سارے دکھت میں گھر ہم گھر نوبت

تیری دولت نظام ہاجے ہے

کبھی نوبت بیاب کی بھی پہنچے

وہ بھی تیرا غلام ہاجے ہے

اگر ”چندے“ سے چھ سال مراد لی جائے تو بیان ۱۱۸۸ھ/۱۷۷۵-۷۶ع میں حیدر آباد پہنچے، اور طویل انتظار کے بعد آصف جاہ ثانی کے متوسل ہوئے۔ اس کا ثبوت یہ بھی ہے کہ آصف جاہ ثانی کے حوالے سے ۱۲۰۴ھ (۱۷۹۰-۹۱ع) سے پہلے کے کسی واقعے کا کوئی حوالہ ان کے کلام میں نہیں ملتا۔ سب سے پہلا حوالہ مشہور ”موش لامہ“ ہے جو پانگل میں لکھی گئی۔ پانگل جنوبی ہند کا

ایک مشہور قلعہ تھا جہاں آصف جاہ ثانی ۱۶۰۴ء میں ایک بڑے لشکر کے ساتھ پہنچے اور اپنے ولی عہد نواب سکندر جاہ کی قیادت میں سرنگ پٹن پر حملے کے لیے فوج روانہ کی۔ ۱۱۹ مدحیہ مسدس اور قصائد کے علاوہ ایک دعائیہ خمس ۱۲۱۰ء (۱۷۹۵-۹۶ع) کا بھی ملتا ہے جس سے آصف جاہ ثانی سے ان کے قوسل کا مزید پتا چلتا ہے۔ صفر کے مہینے میں جمعہ کے دن ۱۲۱۳ھ/جولائی یا اگست ۱۷۹۸ع کو وفات پائی۔ بیان کے شاگرد گلاب چند ہمدن نے قطعہ تاریخ وفات لکھا ۱۲۰:

ماہ صفر بہ جمعہ از دھر چوب بیان رفت
رد لاله از تہ دل تا اوج آسماں رفت
تاریخ رحلت او ہمدن چو چشم از دل
لالہ و گفت ہاتف ”استاد از جہاں رفت“

۱۲۱۳ھ

بیان خوش صورت و خوش سیرت انسان تھے۔ ۱۲۱ ان کے حسن اخلاق و سروت کی معاصر تذکرہ نویسوں نے تعریف کی ہے۔ ۱۱۶۵/۱۷۵۲ع تک بیان دہلی کے قابل ذکر شعرا میں شمار ہونے لگے تھے۔ میر نے اپنے تذکرے ”لغات الشعرا“ میں بیان کا کوئی ذکر اس لیے نہیں کیا کہ بیان مرزا مظہر کے شاگرد تھے اور میر اس سلسلے کے شعرا سے اپنی گروہ بندی کی وجہ سے نہ صرف معاصرانہ چشمک بلکہ اپنے مخصوص مزاج کی وجہ سے پر خاش بھی رکھتے تھے۔ گردیزی نے اپنے تذکرے میں چونکہ مرزا مظہر کے شاگردوں کا خاص طور پر ذکر کیا ہے، بیان کا ترجمہ بھی موجود ہے جس میں ان کے ”فہم و فراست اور معنی ایجاد طبع“ کی تعریف کی ہے۔ عشق نے ان کی فصیح البیانی اور زبان دانی کی تعریف کی ہے اور لکھا ہے کہ ”اس زمانے کے تمام غزل گو اس کی غزل سرائی کو مستم جانتے ہیں۔“ ۱۲۳ فن شاعری پر بیان کی گہری نظر تھی اور علم صرف و نحو کی انہوں نے باقاعدہ تعلیم حاصل کی تھی۔ ۱۲۳ کم گو تھے، احتیاط سے شعر کہتے تھے اسی لیے ایک مختصر دیوان ان سے یادگار ہے جس میں غزلوں کے علاوہ قصیدہ، مثنوی، رباعیات، مسدس، خمس، لہجہ، سرائی وغیرہ شامل ہیں۔ یہ دیوان رطب و یابس سے پاک ہے۔ زبان و بیان میں اتنے محتاط تھے کہ ایک بار کسی شخص نے بھری محفل میں بیان کے اس شعر پر:

آسماں پر دست قدرت نے لکھی ہے اس کی مدح
نا سمجھ جس کے تئیں کہتے ہیں خط استوا

یہ اعتراض کیا کہ آسماں پر خط استوا کہاں ہوتا ہے؟ وہاں بیان تو نہیں لیکن میر سجاد موجود تھے۔ انہوں نے معترض سے کہا کہ یا تم اس شعر کو سمجھتے نہیں ہو یا پھر اگر یہ غلطی ہے تو کاتب کی غلطی ہوگی، اور اگر ایسا نہیں ہے تو بیان تمہاری خاطر اس کی سند پیش کر دیں گے۔ بیان تک یہ بات پہنچی تو انہوں نے ”ردالایراد“ کے نام سے ایک مثنوی لکھی اور خاقانی، فیضی، صائب، شیخ ابونصر اور رضی کے ایسے اشعار پیش کیے جن میں آسماں پر خط استوا کا ذکر آیا تھا۔ اس سے معلوم ہوا کہ وہ نہ صرف زبان و زبان میں محتاط تھے بلکہ فارسی ادب پر بھی اچھی نظر رکھتے تھے۔ ”ردعمل کی تحریک“ بھی دراصل فارسی شاعری کی پیروی کی تحریک تھی اور یہ کام فارسی شاعری کے گہرے مطالعے کے بغیر ممکن نہیں تھا۔ اس دور کا یہ عام رجحان تھا کہ فارسی زبان و شعر کی ساری خصوصیات اور فنی باریکیاں اردو شاعری کے مزاج میں جذب کر دی جائیں۔ اس دور کے شعرا نے اس تخلیقی عمل سے فارسی شاعری کے فن اور مزاج کو اس حد تک اردو میں ملایا کہ خود اردو زبان کے شعری و ادبی نفوش متعین ہو گئے لیکن یہ سب کچھ کرتے ہوئے بھی اپنا رشتہ روزمرہ کی عام بول چال کی زبان سے قائم رکھا۔ یہ کام میر، درد اور سودا نے بھی کیا اور یہی کام قائم، سوز، بیان، تاباں، حزیں وغیرہ نے بھی کیا۔ اسی لیے سارے فارسی اثرات کے باوجود اس دور کی شاعری میں اردو پن نمایاں رہا اور دیکھتے ہی دیکھتے اردو شاعری نے نئی قوت حاصل کرتے عوام و خواص میں یکساں مقبولیت حاصل کر لی۔ بیان کی شاعری بھی، فارسی اثرات کو فنی و فکری سطح پر جذب کرنے کے باوجود، عام بول چال کی زبان اور لہجے سے اپنا گہرا رشتہ قائم رکھتی ہے۔ دوسرا کام اس دور کی نئی شاعری نے یہ کیا کہ اپنے جذبات و واردات اور تجربوں کو شعر میں بیان کیا۔ یہ کام صرف بیان ہی نے نہیں بلکہ اس تحریک کے سب پیروؤں نے کیا۔ میر، مظہر کے گروہ سے تعلق نہ رکھنے کے باوجود، اسی تحریک کے شاعر ہیں بلکہ اس کام کو اپنی بے پناہ تخلیقی قوت کی وجہ سے اس خوبی سے اتنا آگے بڑھایا کہ وہ خود ایک دبستان بن گئے۔ میر اور بیان میں، رجحان کی یکسانیت کے باوجود، بنیادی فرق دراصل تخلیقی قوت کا فرق ہے ورنہ بیان بھی عشق کے شاعر ہیں۔ ان کی غزل میں بھی دل کی آواز شامل اور دل کی دلیا آباد ہے:

جہانک ٹک باغ دل میں اپنے بیاب
اس چمن میں بھی کم چار نہیں

باغ دل کی بہار کا بیان ہی بیان کی شاعری ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

ہمارا ہے سینہ کہہ آتش کدہ ہے
الہی کہان تک یہ جلتا رہے گا
آتا تھا کچھ ہمیں بھی کہو شعر یا سخن
اب تو کسی کی یاد نے سب کچھ بھلا دیا
یہ لوگ منع جو کرتے ہیں عشق سے مجھ کو
انہوں نے یار کو دیکھا ہے یا نہیں دیکھا
اشک یوں تھم رہا ہے مڑکاپ ہر
کوئی موتی پرو نہیں سکتا
غنجور کو صبا کہیو کہ آہستہ کھلیں
زانو پہ سرے وہ شوخ موٹا ہے گا
پرچند قبرے عشق میں رسوا ہوا بیان
لیکن تجھے تو شہرہ آفاق کر دیا
ہمارا ضعف بصارت ہے مائع دیدار
وگرنہ سامنے آنکھوں کے یار ہے موجود
کوئی نہ لالہ رخوں میں ہے گلبدن ایسا
نہیں ہے پھولوں میں جیسے گلاب کا سا پھول
رخصت کرتے ہی مر گئے ہم
ایدھر گئے تم ، ادھر گئے ہم
ہماری بھی کہانی کل بیان یوں ہی بنا دیں گے
کہ جیسے آج ہم لوگوں کے افسانے بناتے ہیں
وقت آنے کو اپنے تو مت پرچہ
مجھ کو کس آن انتظار نہیں
مومن نہ کافر اور نہ سید نہ شیخ ہے
عاشق کی پوچھے تو کوئی ذات ہی نہیں
میں کی تھی میل اشک چھپانے کی زور فکر
سو اب کے سال شہر میں برسات ہی نہیں
وہ روز کون سا ہے نہیں جس کو شب یہاں
یہ ہجر کا ہے دن کہ جسے رات ہی نہیں

سو ہر دم میں نہ لکھے دل کی غلط
اور لکھے تو آن میں لکھے
میں مست گام قافلہ عمر تیز رو
تھا نہ چھوڑ جائیں کہیں ہم سفر مجھے
کیدھر ہے کہان ہے خوش دل تو
ہم سے بھی کہو تو آشنا تھی
دل ہارا کہ گھر یہ تیرا ہے
کیوں شکست اس مکان ہر آنی
ہے کدھر قیس کہان ہے فرہاد
عشق سے نام چلا جاتا ہے
ہائے طلب کہینچ کے بیٹھوں کہان
خالی نشینی کو بھی گھر چاہیے

ان چند اشعار کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ بیان کی زبان بہت صاف اور
سلیس ہے جس پر فارسی اثر کے باوجود اردو زبان کا مزاج حاوی ہے ۔ لہجے
میں شگفتگی اور سنجیدگی ملی جلی ہیں ۔ لے نرم اور مترنم ہے ۔ اکثر شعر ، خصوصاً
چھوٹی بحر میں ، ایسے ہیں جو سہل متع کے ذیل میں آتے ہیں ، جن میں بیان
کی رچاوٹ اور طرز کی سادگی نے تاثر کو گہرا کر دیا ہے ۔ اس سطح پر بیان
کی شاعری کا مقابلہ تابان یا یقین سے کیجیے تو یقین کے ہاں فارسیت کا زیادہ
احساس ہوتا ہے ۔ تابان کے ہاں فکر و احساس اور موضوعات شاعری محدود ہیں
لیکن بیان کے ہاں فکر و احساس اور اظہار کا دائرہ ان دونوں سے زیادہ وسیع
ہے ۔ بیان کا دیوان غزل درد سے بھی زیادہ مختصر ہے ۔ اس میں درد کی سی
رچاوٹ اور بلندی تو نہیں ہے لیکن معیار کی یکسانیت ضرور ہے ۔ یہ یکسانیت
اس فنی احتیاط کا نتیجہ ہے جس نے بیان کو کم گو تو بنایا لیکن ساتھ ساتھ
ایک معیار بھی پیدا کیا ۔ ان کی سادگی میں ریاض شامل ہے ۔ اسی تخلیقی و
فنی عمل سے بیان نے اس دور کی روایت کو پھیلانے اور مقبول بنانے میں حصہ
لیا ہے ۔ وہ اکثر ایسے شعر کہتے ہیں جیسے باتیں کر رہے ہوں ۔ شعر میں
مکالموں کا رنگ پیدا کرنا ایک مشکل فن ہے لیکن بیان نے اسے خوبی سے نبھایا
ہے ۔ مثال کے طور پر یہ شعر دیکھیے :

شب مرا شور گریہ سن کے کہ
"نہیں تو اس گل میں سو نہیں سکتا"

رو کے میر اس سے کہا ”مرتا ہے یہ بیمار آج
مسکرا کر وہ لگا کہنے کہ ”پھر اس کا علاج؟“
بات کچھ اس کی نہ سمجھا، ڈر سے میں کہتا تو تھا
”پندہ پرور یوں ہی ہے جس طرح فرماتے ہو تم“

بیان کی غزل میں ایک لہجے کا احساس ہوتا ہے جس میں اپنی طرف متوجہ
کرنے کی قوت موجود ہے۔ انہوں نے بہت سی غزلیں سنگلاخ زمینوں میں کہی
ہیں لیکن شعر پڑھتے ہوئے زمین کی سنگلاخی کی طرف دھیان نہیں جاتا بلکہ
شعر کی چاشنی ہمیں اپنی طرف کھینچنے لگتی ہے۔ جعفر علی حسرت کے دواوین
کو دیکھیے تو بیشتر غزلیں سنگلاخ زمینوں میں ملتی ہیں جنہیں پڑھتے ہوئے
یہ سنگلاخ زمینیں ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ یہ لکھنوی مزاج ہے۔
بیان کے ہاں زمین کی سنگلاخی نہیں بلکہ احساس و جذبہ کا اظہار اہمیت رکھتا
ہے۔ یہ دہلوی مزاج ہے۔

یہ بیان کی شاعری کا انفرادی مطالعہ تھا لیکن جب ہم ان کی شاعری کو
بحیثیت مجموعی اس دور میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو میر، درد اور سودا نے اس
رجحان کو اس کمال تک پہنچا دیا تھا کہ قائم جیسا جیوٹ شاعر بھی دوسرے
درجے کے شاعروں کی پہلی صف میں آکھڑا ہوتا ہے۔ بیان، قائم کے بعد کی صف
میں آتے ہیں لیکن وہ یقیناً اس دور کے ایک ایسے قابل ذکر شاعر ضرور ہیں
جنہوں نے اردو غزل کی روایت کو مانجھ کر صاف کیا اور نکھارا ہے۔ ان کی
غزل میں وہ آوازیں دھیمی دھیمی سی سنائی دیتی ہیں جو دوسرے شاعروں کے
ہاں صاف ہو کر ابھرتی ہیں۔ مثلاً جب بیان کہتے ہیں :

آئے تھے اس جہان میں جس کام کے لیے

سو وہ نہ ایک بار کیا ہم نے کیا کیا

تو بیان کے مقابلے میں اس سطح پر درد کی آواز ہمیں متوجہ کر لیتی ہے اور
ہم بیان کو بھول جاتے ہیں۔ بیان مزاجاً درد سے زیادہ قریب ہیں۔ جب بیان
کہتے ہیں :

کیا ہوا عرش پر گیا نالہ

دل میں اس شوخ کے تو راہ نہ کی

تو بیان بھی میر کی آواز ہمیں اپنی طرف کھینچ لیتی ہے اور ہم بیان کو بھول
جاتے ہیں۔ دراصل اس دور پر میر، درد اور سودا اس طور پر چھا جاتے ہیں
کہ دوسرے سارے شعرا ان کے سامنے دب جاتے ہیں۔ وہ امکانات جو اس دور کے

سب شاعروں کے ہاں ادھوری شکل میں ابھرتے ہیں انہیں میر، درد، سودا اپنے
تصرف میں لا کر مکمل کر دیتے ہیں اور آج ہم پورے کو دیکھتے ہیں اور
ادھورے کو چھوڑ دیتے ہیں۔ بیان بھی اسی لیے اس دور کے ادھورے شعرا
میں سے ایک ہیں۔

بیان نے قصیدے، غنم، مسدس، نعت، مرثیے بھی لکھے لیکن اس کلام
کی حیثیت ایک تبرک کی سی ہے۔ البتہ رباعی کی صنف میں فنی لحاظ سے وہ یقیناً
قابل توجہ ہیں۔ ان کی رباعیاں ان کی غزلوں کی طرح صاف اور پُر اثر ہیں اور
اگر انہیں میر یا درد کی رباعیوں کے ساتھ ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا۔
یہی صورت ان کی واسوخت کی ہے جس میں شائستگی کے ساتھ محبوب کے جور
و جفا اور بے وفائی کا شکوہ کیا ہے اور جس میں دل کی آواز نے اثر پیدا کیا
ہے، لیکن بنیادی طور پر وہ غزل کے شاعر ہیں اور غزل ہی ان کو تاریخ ادب
میں قابل ذکر بناتی ہے۔

درد عمل کی تحریک کے ایک بہت اہم شاعر شاہ حاتم ہیں جنہوں نے اپنی
طویل زندگی میں تین دور دیکھے اور اردو شاعری کو اپنی صلاحیتوں سے ایک
ایسی صورت عطا کی جسے نئی نسل کے شعرا نے خود حاتم کی زندگی ہی میں، نئے
رنگ بھر کر مکمل کر دیا۔ اگلے باب میں ہم شاہ حاتم کی شخصیت و شاعری
کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱۔ کلمات طہیات : ص ۱۲، مطبع مجتہدی دہلی ۱۳۰۹ھ۔
- ۲۔ تذکرہ بے نظیر : سید عبدالوہاب افتخار، ص ۱۱۶، مطبوعات جامعہ
الہ آباد، ۱۹۴۰ع۔
- ۳۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد ہلگراسی، ص ۲۳۱، مطبوعہ رفاه عام لاہور
۱۹۱۳ع۔
- ۴۔ ایضاً : ص ۲۳۲۔
- ۵۔ دیوان مرزا مظہر جانجاناں و خریطہ جواہر : ص ۳، مطبع مصطفائی کالپور
۱۲۷۱ھ۔
- ۶۔ ایضاً، ص ۲۔
- ۷۔ کلمات طہیات : ص ۱۲، مطبع مجتہدی دہلی ۱۳۰۹ھ۔

- ۸- معمولات مظہریہ : ص ۶-۵ ، مطبع نظامی کانیور ۱۲۷۱ھ -
 ۹- ایضاً : ص ۶ اور تذکرہ بے نظیر : سید عبدالوہاب افتخار ، ص ۱۱۶ ، مطبوعات جامعہ الہ آباد ۱۹۳۰ع -
 ۱۰- سرو آزاد : ص ۲۳۱ -
 ۱۱- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۵ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -
 ۱۲- سفینہ ہندی : بیگوان داس ہندی ، ص ۱۸۸ ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۸ع -
 ۱۳- سفینہ خوشگو : ہندرائن داس خوشگو ، ص ۳۰۱ ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -
 ۱۴- طبقات انشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۶۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -
 ۱۵- گلشن گفتار : خواجہ خان حمید اورنگ آبادی ، ص ۳۳ ، مکتبہ ابراہیمیہ ، طبع اول حیدر آباد دکن -
 ۱۶- تذکرہ ریختہ گویان : گردیزی ، ص ۱۳۱ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
 ۱۷- مکتوبات شاہ ولی اللہ : مرتبہ مرزا احمد بیگ ، ص ۴۴ ، مطبع شہنشاہی سہارنپور - سنہ ندارد -
 ۱۸- کلمات طبیات : مکتوب ۱۴ ، ص ۲۹ ، مطبع مطلع العلوم ، سراد آباد ، ۱۸۹۵ع -
 ۱۹- کلمات طبیات : مکتوب ۱۴ ، ص ۲۹ -
 ۲۰- مرزا مظہر جانجاناں کے خطوط : مترجمہ خلیق انجم ، ص ۴۶ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۲ع -
 ۲۱- کلمات طبیات : خط ۳۴ ، ص ۴۶ -
 ۲۲- ایضاً : ص ۴۶ -
 ۲۳- مرزا مظہر جانجاناں اور ان کا اردو کلام : عبدالرزاق قریشی ، ص ۱۲۳ ، ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۱ع -
 ۲۴- معمولات مظہریہ : ص ۱۳۹ -
 ۲۵- تذکرہ عشقی : (دو تذکرے) مرتبہ کلیم الدین احمد) ، ص ۱۸۱ ، پٹنہ ۱۹۶۳ع -
 ۲۶- دیوان مرزا مظہر جانجاناں و خریطہ جواہر : ص ۳ -
 ۲۷- نکات الشعرا : ص ۵ -

- ۲۸- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۸۴-۸۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -
 ۲۹- ۳۰- دیوان مرزا مظہر جانجاناں : (مقدمہ) ص ۴ -
 ۳۱- ایضاً : ص ۴ -
 ۳۲- مقالات شبلی (جلد پنجم) ، ص ۱۲۹ ، اعظم گڑھ ۱۹۳۶ع -
 ۳۳- مرزا مظہر جانجاناں کے خطوط : مترجمہ و مرتبہ خلیق انجم ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۲ع -
 ۳۴- تذکرہ مسرت افزا (امر اللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۸۳) کا یہ لکھنا کہ ”دیوان فارسی ریختہ مرتبہ دارد“ کسی طرح درست نہیں ہے - معاصر پٹنہ ، جلد ۲ ، ص ۷ -
 ۳۵- مرزا مظہر جانجاناں اور ان کا اردو کلام : عبدالرزاق قریشی ، ص ۲۹۱ -
 ۳۶- ۳۷- ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۱ع -
 ۳۸- مجمع النفاس (قلمی) : مخزنہ قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان -
 ۳۹- معمولات مظہریہ : ص ۱۶ -
 ۴۰- دستور الفصاحت : سید احمد علی خان یکتا ، مرتبہ استیاز علی خان عرشہ ، ص ۶ ، ۷ ، ہندوستانی پریس راسپور ۱۹۴۳ع -
 ۴۱- دستور الفصاحت : ص ۱۲۴ -
 ۴۲- تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۲۷۵ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
 ۴۳- دیوان زادہ (نسخہ لاہور) : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۵۳ ، ۵۵ ، ۶۳ ، ۸۲ ، ۸۷ ، مکتبہ خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ع -
 ۴۴- تذکرہ مسرت افزا : امر اللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۷۴ ، ۱۷۵ ، مطبوعہ معاصر پٹنہ بہار -
 ۴۵- نکات الشعرا : ص ۸۴ تا ۹۳ -
 ۴۶- ایضاً : ص ۵ -
 ۴۷- ایضاً : ص ۹۴ -
 ۴۸- مجموعہ نفز : مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۲۵۵ (جلد سوم) ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -
 ۴۹- دیوان یقین : مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ ، مقدمہ ص ۴۸ ، ۴۹ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۰ع -
 ۵۰- اورینٹل بایوگرافیکل ڈکشنری : ص ۴۱۹ ، ایڈیشن ۱۸۹۳ع -

- ۴۹۔ چمنستان شعرا : لچھمی لرائیں شفیق ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۱۶۳ ، ۱۶۴ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ ع -
- ۵۰۔ تذکرہ عشقی (دو تذکرے ، مرتبہ کلیم الدین احمد) جلد دوم ، ص ۳۴۱ ، مطبوعہ پٹنہ بہار ۱۹۶۳ ع -
- ۵۱۔ تذکرہ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۲۰۱ ، انجمن ترقی اردو (پٹنہ) ، دہلی ۱۹۳۰ ع -
- ۵۲۔ تذکرہ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۲۲۱ ، معاصر پٹنہ -
- ۵۳۔ تذکرہ ہندی : ص ۲۷۵ -
- ۵۴۔ تذکرہ شورش : (دو تذکرے) جلد دوم ، ص ۳۴۰ ، پٹنہ بہار ۱۹۶۳ ع -
- ۵۵۔ چمنستان شعرا : لچھمی لرائیں شفیق ، ص ۱۸۳ ، ۱۸۴ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ، ۱۹۲۸ ع -
- ۵۶۔ دیوان یقین : مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ ، مقدمہ ص ۶۲ - ۶۳ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۰ ع -
- ۵۷۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۳۵ -
- ۵۸۔ لکات الشعرا : ص ۱۱۵ و ۱۱۶ -
- ۵۹۔ تذکرہ ہندی : ص ۴۸ -
- ۶۰۔ تذکرہ شورش (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۱۰۱ -
- ۶۱۔ دیوان تابان : مرتبہ عبدالحق ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۵ ع -
- ۶۲۔ دیوان تابان : ص ۲۷۲ تا ۲۷۹ -
- ۶۳۔ علمی نقوش : ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں ، ص ۱۶۹ - ۱۹۵ ، اعلیٰ کتب خانہ ، کراچی ۱۹۵۹ ع -
- ۶۴۔ مخزن لکات : قائم چاند پوری ، ص ۶۶ - ۶۷ -
- ۶۵۔ تذکرہ شورش : (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۲۲۱ -
- ۶۶۔ سیر المتأخرین : جلد دوم ص ۵۷۵ ، نولکشور -
- ۶۷۔ تذکرہ شورش (دو تذکرے) جلد اول ، ص ۲۲۱ ، جلد دوم ، ص ۵۸ -
- ۶۸۔ انتخاب سخن : مسرت موہانی ، جلد چہارم ، ص ۳۵ - ۳۶ ، احمد المطابع کانپور -
- ۶۹۔ سرو آزاد : ص ۲۳۸ -
- ۷۰۔ میخانہ : ملا عبدالنبی فخر الزبانی قزوینی ، مرتبہ محمد شفیع ، دیپاچہ ، ص بد ، عطر چند کپور اینڈ سنز لاہور ، ۱۹۲۶ ع -

- ۷۱۔ طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۱۰۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ع -
- ۷۲۔ دیوان ولی کا ایک نادر نسخہ : ڈاکٹر سید معین الدین عقیل ، ص ۱۸۳ - ۱۹۲ ، شماره نمبر ۵ ، ماہی غالب کراچی -
- ۷۳۔ گلشن ہند : از سید حیدر بخش حیدری ، مرتبہ مختار الدین احمد ، حاشیہ ص ۵۹ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۷ ع -
- ۷۴۔ دیوان زادہ (نسخہ لاہور) حاشیہ ص ۲۰۶ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۷۵۔ ”بیانِ ظہور“ سے اس کا سال تصنیف برآمد ہوتا ہے -
- ۷۶۔ ساقی نامہ دردمند : مرتبہ شیخ چاند ، ص ۵۸۶ ، ماہی ’اردو‘ اورنگ آباد ، جولائی ۱۹۳۳ ع -
- ۷۷۔ اے کیٹالاک آف عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اسپرنگر ، ص ۱۹۴ ، کلکتہ ۱۸۵۸ ع -
- ۷۸۔ گل رعنا : لچھمی لرائیں شفیق : (تین تذکرے ، مرتبہ نثار احمد فاروق) ص ۲۲۷ ، مکتبہ برہان ، دہلی ۱۹۶۸ ع -
- ۷۹۔ لکات الشعرا : ص ۱۲۴ -
- ۸۰۔ تذکرہ شورش : (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۳۰۹ - گلزار ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد ، مطبوعہ معاصر ص ۱۵۵ ، دائرہ ادب پٹنہ - مسرت افزا : مطبوعہ معاصر ، ص ۷۹ -
- ۸۱۔ گلزار ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۱۵۵ ، مطبوعہ دائرہ ادب پٹنہ -
- ۸۲۔ گلزار ابراہیم : (تلمی) ورق ۸۹ الف - رضا لائبریری رامپور -
- ۸۳۔ سخن شعرا : عبدالغفور تسلیخ ، ص ۱۶۰ ، مطبع نولکشور -
- ۸۴۔ اے کیٹالاک آف دی عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینو سکرپٹس : ص ۱۹۴ ، کلکتہ ۱۸۵۸ ع -
- ۸۵۔ ایضاً : ص ۱۹۲ -
- ۸۶۔ مضمون مطبوعہ ”پہاری زبان“ علی گڑھ ، ص ۹ - ۱۵ ، نومبر ۱۹۵۸ ع -
- ۸۷۔ اے کیٹالاک : اسپرنگر ، ص ۳۸۸ -
- ۸۸۔ تذکرہ شورش : (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۳۰۹ -
- ۸۹۔ گلزار ابراہیم : مطبوعہ ، ص ۱۵۵ -
- ۹۰۔ تذکرہ ریختہ گویاں : ص ۶۱ تا ۶۳ -
- ۹۱۔ مجموعہ لغز : حکیم قدرت اللہ قاسم ، جلد اول ، ص ۲۵۳ ، لاہور ۱۹۳۳ ع -

- ۹۲۔ باقی نامہ : ص ۵۸۸ - ۵۹۸ ، مطبوعہ سہ ماہی اردو اورنگ آباد دکن جولائی ۱۹۳۴ ع -
- ۹۳۔ نکات الشعرا : ص ۱۲۵ -
- ۹۴۔ یہ خطابات ان کی زندگی میں لکھے ہوئے قلمی دیوان کے آخر میں درج ہیں - دیوان فغان : مرتبہ صباح الدین عبدالرحمن ، ص ۱۰ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۵۰ ع -
- ۹۵۔ مخزن نکات : ص ۱۵۸ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۹۶۔ مخزن نکات : ص ۱۵۸ -
- ۹۷۔ مقالات الشعرا : قیام الدین حیرت اکبر آبادی ، مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۶۹ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ ع -
- ۹۸۔ تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصطفیٰ ، ص ۱۶۰ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۴ ع -
- ۹۹۔ گلشن سخن : مردان علی خان مہتلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۱۷۹ ، انجمن ترقی اردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۵ ع -
- ۱۰۰۔ نشتر عشق : (قلمی) حسین قلی خان عاشق ، ورق ۶۶ ، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور -
- ۱۰۱۔ نواب اشرف علی خان فغان : سید لقی احمد ارشاد ، ص ۴۲ ، سہ ماہی صحیفہ لاہور ، شمارہ ۳۶ ، جولائی ۱۹۶۶ ع -
- ۱۰۲۔ نکات الشعرا : ص ۷۸ -
- ۱۰۳۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۱۱۵ -
- ۱۰۴۔ تذکرہ مسرت افزا : ص ۱۵۱ -
- ۱۰۵۔ دستور الفصاحت : حکیم سید احمد علی خان یکتا ، مرتبہ امتیاز علی عرش ، حاشیہ ص ۶۵ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ ع -
- ۱۰۶۔ گلشن سخن : مردان علی خان مہتلا ، ص ۱۷۹ -
- ۱۰۷۔ گلزار ابراہیم : علی ابراہیم خان خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد (جزو دوم) ص ۳۳۹ - ۳۳۸ ، دائرۃ ادب ، پٹنہ بہار -
- ۱۰۸۔ دیوان فغان : مرتبہ سید صباح الدین عبدالرحمن ، ص ۵۱ - ۶۴ ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۱۹۵۰ ع -
- ۱۰۹۔ نکات الشعرا : ص ۷۸ -
- ۱۱۰۔ چمنستان شعرا : ص ۴۸۲ -

- ۱۱۱۔ دیوان فغان : مقدمہ ص ۴ تا ۴۲ -
- ۱۱۲۔ مقالات الشعرا : قیام الدین حیرت اکبر آبادی ، مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۲۷ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ ع -
- ۱۱۳۔ این اورینٹل بائیوگرافیکل ڈکشنری : ٹامس ولیم ہیل ، ص ۱۲۷ ، سندھ ساگر اکیڈمی لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۱۱۴۔ دیوان بیان مرتبہ ثاقب رضوی ، مجلس اشاعت ادب دہلی ۱۹۷۸ ع میں ایک رباعی صفحہ ۱۲۸ پر ملتی ہے اور ایک رباعی مولوی عبدالحق نے اپنے مضمون ”کلام بیان“ میں درج کی ہے - اردوئے معلیٰ : مرتبہ حسرت موہانی ، ص ۱ ، جلد ۵ ، نمبر ۶ ، دسمبر ۱۹۰۵ ع -
- ۱۱۵۔ مخزن نکات : مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۱۲۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۱۱۶۔ ایضاً -
- ۱۱۷۔ نص الکلمات : (قلمی) ورق ۱۸ الف ، بحوالہ دستور الفصاحت ، ص ۸۳ -
- ۱۱۸۔ شام غریبان : لچھوی لرائی شفیق ، مرتبہ محمد اکبر الدین صدیقی ، ص ۴۵ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ، ۱۹۷۷ ع -
- ۱۱۹۔ احسن اللہ خان بیان : از سخاوت مرزا ، سہ ماہی ”اردو نامہ“ شمارہ ۱۶ ، کراچی ۱۹۶۴ ع -
- ۱۲۰۔ دیوان ہمدم : گلاب چند ہمدم ، ص ۵ ، مطبع سرکار فیض آثار لوہا شمس الدوا ، حیدر آباد دکن ۱۲۸۱ھ -
- ۱۲۱۔ تذکرہ ریختہ گویان : فتح علی حسینی گردیزی ، ص ۲۷ -
- ۱۲۲۔ مقالات الشعرا : حیرت اکبر آبادی ، ص ۲۷ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ ع -
- ۱۲۳۔ دو تذکرے : (جلد اول) ، ص ۸۴ -
- ۱۲۴۔ مجموعہ نغز : (جلد اول) ص ۱۲۴ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۳۵۹ ”نام و تخلص اور گویا عنایت ترجمان اسماء“ رومی مولانا نے رومی است کہ ہالصد سال پیش ازین در دفتر ششم بسوی ارشاد فرمودہ و کراہتے نمایان بحضور انجمن استقبال و محمودہ بنتی :

جانب اول مظهر درگاه شد

جانباب خود مظهر الله شد

ص ۳۶۰ "در عشره اولی مایه نالی، بعد الف ولادتش اتفاق افتاد."

ص ۳۶۰ "امروز که هزار و صد و هفتاد هجری است و عمر بشتت رسیده."

ص ۳۶۰ "که در سال شانزده از عمر بر روئے این خاکسار غبار یتیمی

نشست."

ص ۳۶۰ "در هزار و صد و سیزده ولادت فقیر اتفاق افتاده."

ص ۳۶۰ "ولادت باسعادت در ۱۱۱۱ هجریست و بقول سیزده چنانکه

حضرت ایشان در مکتوبی نوشته اند - اما زوایت اولی مطابق

حساب عقود و رشته سالک و موافق تول حضرت ایشانست که

در عنوان عالی شان دیوان خود بیان فرموده که امروز که هزار و صد

و هفتاد هجریست و مدت عمر بشتت رسیده صحیح می نماید."

ص ۳۶۰ "شب جمعه یازدهم شهر رمضان المبارک بود."

ص ۳۶۱ "برجاده شریعت و طریقت و اتباع کتاب و سنت همچون استوار و

مستقیم باشد . . . درین جزو زمان مثل ایشان دو بلاد مذکور

یافته نمی شود مگر در گزشتگان بلکه در هر جزو زمان وجود این

چنین عزیزان کمتر بوده است چه جائی این زمان که هر قننه و

فساد است."

ص ۳۶۱-۳۶۲ "حقیقت بت پرستی اینها آنست که بعضی ملائکه که با امر الهی در

عالم کون و فساد تصرف دارند یا بعضی ارواح گملاان که بعد

ترک تعلق اجساد آنها را درین انشاء تصرف باقیست یا بعضی

افراد احیا که بزعم آنها مثل حضرت خضر علیه السلام زنده جاوید

اند صور آنها ساخته متوجه بآن می شوند و بسبب این توجه بعد

مدتی مناسبی بصاحب آن صورت بهم می رسانند و بنابر آن مناسبت

حوائج معاشی و معادی خود را ادا می سازند و این عمل مشایطی

بذکر رابطه دارد که معمول صوفیه اسلامی است که صورت پیر را

تصور می کنند و فیض با بر می دارند - این قدر فرق است که در

ظاهر صورت شیخ نمی ترائند و این معنی مناسبی بعقیده کفار عرب

ندارد که آنها پتان را متصرف و موثر بالذات می گفتند."

ص ۳۶۲ "ذکر اخلاص مجد الدوله بر زبان خاص و عام است، خدائے تعالی

ژود مظهر آرد."

ص ۳۶۲ "حال مردم این شهر از روزیکه نجف خان آمده است، از شاه تا

گدا تپاه است."

ص ۳۶۳ "این قصه بر زبان مبارک بسیار می رفت، هرگاه امیرالمومنین علی

کرم الله وجهه مجروح شدند بحضرت امام حسن رضی الله عنه

وصیت فرمودند که اگر رشته حیات باقی است مواخذه بن مقوض

ست و الا اصلاً قصاص از قاتل نخواهند و فقیر باوجودیکه از

کمتر سگان آغینام بر صفحه خاطر منقوش است که اگر حق سبحانه

و تعالی مارا بدولت شهادت مشرف فرماید قصاص من پدر است."

ص ۳۶۴ "در عهد دولت نواب نجف خان بهادر بعضی از منغل بجهائے افواج

نواب مرقوم آن جوهر کاسل را باتهام تعصب به تیغ بے دریغ از سر

گزرانیدند."

ص ۳۶۴ "اگرچه شعر گفتن دون مرتبه اوست لیکن گلچ متوجه این فن

بے حاصل نیز می شود."

ص ۳۶۴ در اوائل جوانی که مقتضائے آن ظاهر است، به شعر و شاعری

مشغول بود - آخر حال را ازان اندیشه باز داشته بر سجاده طاعت

بفتر و قناعت می گزراند."

ص ۳۶۴-۳۶۵ "در هنگام جوانی قهریک شور عشقی که نمک خمیرش بود نالهائے

موزون می کرد باین تقریب نام خود را بشاعری بر آورد و از

والا حتی بر جمع اجزائے مسودات و مواد کلیات نداشت بیشتر

سرمایه سخنش بهاد رفت و در باقی ارباب قتل و روایت تصرفهای

نمایان کرده نسخهای غلط رواج دادند."

ص ۳۶۵ "از واردات تازه که بسیار کم اتفاق می افتد."

ص ۳۶۵ "پیش ازین بیست سال عزیزے مشغی از اشعار فقیر فراهم آورده

بعضی فقیر رسالیده تمنائے تحریر عنوانش کرده بود، سطرے چند

از قلم ریخته حالا آن را معتبر نشتانند که آن مطالب در ضمن این

عبارات داخل است."

- ص ۳۶۶ "پیشتر گاه گاه ریخته که شعر آمیخته هندی و فارسی است ، بطریق خاصه می گفت ، حالا خلاف زی خود دانسته ترک گفته ، بعضی از تلامذه خود را تربیت بسیار کرده -"
- ص ۳۶۹ بر کس بداغ برشته نمی شود خاشاک طبیعت او سوخته و پاک نمی گردد -"
- ص ۳۷۱ "بعضی تصفیه محاوره اردو را بصفائی که مروج است بمزاج جان جان المتخلص به مظهر نسبت دهند -"
- ص ۳۷۱ "بانی بنائے ریخته بطرز فارسی -"
- ص ۳۷۲ "در دوره ایام گویان اول کسی که ریخته را شسته و رفته گفته این جوان بود - بعد از آن تبعش به دیگران رسیده ، چنانچه خود می گوید -"
- ص ۳۷۳-۳۷۵ "شاعر ریخته ، صاحب دیوان ، از بسکه اشتهار دارد ، محتاج به تعریف و توصیف نیست - تربیت کرده مرزا مظهر است -"
- ص ۳۷۵ "در سابقه سرقه یکم بوده است -"
- ص ۳۷۵ "این همه مضامین فارسی که بیکار افتاده اند در ریخته خود بکار ببر ، از تو که محاسب خواهد گرفت -"
- ص ۳۷۵ میر در تذکره خود قلمی نموده که دیوان و س (یقین) از مرزائی مغفور است اقتراعه محض و کذب خالص است که از هر حسد ازو می سرزد -"
- ص ۳۷۶ "حکیم بیگ خان روزی با فقیر نقل می فرمود که انعام الله یقین را در سنه تسع و ستین و مائیه و الف ملاقات نمودم - مرد خوبی متواضع بنظر رسید - اشعار خود بسیار خواند و استعمال قریاک باوجود صغر سنی که می نشواید بود بعدی داشت که تمام رنگ رویش رنگ کهربا گرفت - بعد انتقالش اکثر اشخاص در پان سنه شهرت دادند و گفتند که این یوسف مصر سخندانی جور یافته اخوان است بل مقبول یعقوب است -"
- ص ۳۷۷ "بنابر آن از خاطر راقم السطور تاریخ وفات یقین چنین برخاست -"

- ص ۳۸۳ "بسیار خوش فکر و خوب صورت ، خوش خلق ، پاکیزه سیرت ، معشوق عاشق مزاج تاحال در فرقه شعراء همچو او شاعر خوش ظاهر از مکن بطون عدم بعرصه فامور جلوه گر نشده بود - معشوق عجیبی از دست روزگار رفت افسوس ، افسوس ، افسوس -"
- ص ۳۸۴ "هر چه در وصف حسن و جمال و خوبی اعضائے دلفریب عالم گوید بجا است -"
- ص ۳۹۲ "ساقی نامه ریخته او مشهور است که مقبول طبائع گردیده -"
- ص ۳۹۳ "ساقی نامه او هر البته خواص و عوام مذکور است -"
- ص ۳۹۵ "دیوان مختصری در فارسی و اردو و در ریخته همین ساقی نامه او مشهور است -"
- ص ۳۹۸ "پاس آبروی خویش سفر بنگاله گزید -"
- ص ۴۰۰ "بسیار جوان قابل و پشگامه آرا . . . درین ایام طبع او مائل لطیفه بسیار است -"
- ص ۴۰۸ "در فن ندیمی دست مایه دارد"
- ص ۴۰۸ "پیش ازین که کوکے خان (فغان) در دہلی بود بنا بر علاقه محبت با او می گزرازد درین ایام بیکار است -"
- ص ۴۱۰ "جمع ریخته گویان معاصر او را به غزل سرائی مسلم دارند -"



ردِ عمل کے شعرا

شاہ حاتم

شاہ حاتم نے اپنی طویل زندگی میں اردو شاعری کی دو تحریکوں کا ساتھ دیا۔ پہلے آبرو، ناجی، مضمون کے ساتھ ایہام گوئی کی تحریک میں شامل رہ کر ۱۱۴۴ھ/ ۱۷۳۱-۳۲ ع میں اپنا دیوان (قدیم) مرتب کیا اور اس کے بعد جب ہوا کا رخ بدلا اور ایہام گوئی کا سکہ نکسار باہر ہوا تو حاتم نے، مرزا جانجاناں کی تحریک کے زیر اثر، تازہ گوئی کو اختیار کر کے نہ صرف اپنے دیوانِ قدیم کو خود مسترد کر دیا بلکہ ۱۱۶۹ھ/ ۱۷۵۵-۵۶ ع میں ”دیوانِ زادہ“ کے نام سے نیا دیوان بھی مرتب کیا۔ دیوانِ قدیم و دیوانِ زادہ میں مزاج اور طرزِ فکر کے اعتبار سے اتنی بڑی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے کہ یقین نہیں آتا ایک شخص خود کو اس طور پر بدلنے کی سکت و صلاحیت بھی رکھ سکتا ہے۔ اس تبدیلی کی وجہ سے برسوں یہ غلط فہمی رہی کہ ”دیوانِ قدیم“ کا مصنف تو شاہ حاتم ہے اور ”دیوانِ زادہ“ کا مصنف کوئی دوسرا شخص ”حاتم ثانی“ ہے۔ اس لحاظ سے شاہ حاتم کا ذکر دو جگہ ہونا چاہیے تھا۔ ایک ایہام گویوں کے ساتھ اور دوسرا ردِ عمل کی تحریک کے شعرا کے ساتھ، لیکن حاتم نے چونکہ اپنے دیوانِ قدیم سے جو اشعار ”دیوانِ زادہ“ میں شامل کیے ہیں انہیں بھی جدید رنگِ سخن کے مطابق ڈھال لیا ہے اس لیے ان کا مطالعہ تازہ گویوں کے ساتھ ہی کیا جانا چاہیے اور یہیں کیا جا رہا ہے۔

شیخ ظہور الدین حاتم (۱۱۱۱ھ - رمضان ۱۱۹۷ھ/ ۱۷۹۹-۱۸۰۰ ع)

ف۔ نکات الشعرا، گلشنِ گفتار، تذکرۂ ریختہ گویان، مخزنِ نکات، چمنستانِ شعرا، طبقات الشعرا، تذکرۂ شعرائے اردو، تذکرۂ شورش اور تذکرۂ عشقی میں ان (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

— جولائی ۱۷۸۷ ع، جن کے والد کا نام شیخ فتح الدین^۲ تھا اور جو عرف عام میں شاہ حاتم کے نام سے موسوم تھے، دہلی میں پیدا ہوئے اور ساری عمر یہیں رہے۔ ایک شعر میں اپنے وطن کی طرف واضح اشارہ کیا ہے:

دل نہاں ہوتا ہے حاتم کا بغیر اشرف کے گرد
گو وطن ظاہر میں اس کا شاہ جہاں آباد ہے

لفظ ”ظہور“ شاہ حاتم کا تاریخی نام ہے جس سے سنہ ولادت ۱۱۱۱ھ/ ۱۷۹۹-۱۸۰۰ ع برآمد ہوتا ہے۔^۳ ابتدا میں رمزی تخلص کرتے تھے۔^۴ بعد میں شاہ حاتم اختیار کیا۔ جوانی میں سپاہی پیشہ تھے۔ ایک شعر میں اس طرف اپنی اشارہ کیا ہے:

اے قدردانِ کمالِ حاتم دیکھو عاشق و شاعر و سپاہی ہے
حاتم نے نو عمری میں شاعری شروع کی اور جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں ان کی شاعری کا آغاز مختلف شواہد کی روشنی میں ۱۱۲۸ھ اور ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۲ ع اور ۱۷۱۳ ع) کے درمیان ہوا۔ دیوانِ زادہ میں ۱۱۶۸ھ/ ۱۷۵۰-۵۱ ع کے تحت جہاں یہ شعر ملتا ہے:

چالیس برس ہوئے کہ حاتم مشتاقِ قدیم و کہنہ گو ہوں
”دیوانِ قدیم“ میں بھی شعر ”اٹھتیس“ (۳۸) کے لفظ کے ساتھ ملتا ہے۔ اسی طرح ۱۱۸۹ھ/ ۱۷۷۵-۷۶ ع کے تحت اپنی غزل کے ایک مقطع میں لکھا ہے:

دو قرن گزرے اے فکرِ سخن میں روز و شب

ریختے کے فن میں حاتم آج ذوالقرنین ہے
اس شعر میں دو قرن (۶۰ سال) کی مناسبت سے ”ذوالقرنین“ استعمال کیا گیا ہے جس سے یہ بات سامنے آتی کہ شاعری کا آغاز ۱۱۲۹ھ/ ۱۷۱۳ ع کے لگ بھگ ہوا۔ ”دیوانِ زادہ“ (نسخہ لاہور) کے دیباچے میں حاتم نے لکھا ہے کہ ۱۱۲۸ھ تا ۱۱۶۹ھ چالیس سال نقدِ عمر کے اس فن میں صرف کیے ہیں۔ ۵ شاہانِ اودھ

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

کا نام عہدِ حاتم یا شیخ عہدِ حاتم دیا ہے لیکن تذکرۂ ہندی، عقد ثریا، مجموعہٴ نفیس وغیرہ میں ظہور الدین حاتم لکھا ہے۔ حاتم کے شاگرد اور دیوانِ زادہ (نسخہ لاہور) اور دیوانِ فارسی کے کاتب لالہ مکند سنگھ فارغ بریلوی نے اپنے مکتوبہ دواوین کے ترقیے میں شاہ حاتم کا نام ظہور الدین حاتم لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔ (ج - ج)

کی ”وضاحتی فہرست“ میں اسپرنگر نے ”دیوان زادہ“ کے ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۹۵ء کے جس نسخے کے دیباچے کا حوالہ دیا ہے اس میں ”۱۱۲۹ھ تا ۱۱۶۹ھ تک کہ چالیس سال ہوئے ہیں“ کی عبارت ملتی ہے اور دیوان زادہ نسخہ لندن میں ۱۱۲۸ھ تا ۱۱۶۸ھ کے سنین دیے گئے ہیں۔ ان سب حوالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ دیوان زادہ ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ء تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کے دیباچے کے ان الفاظ ”تقدیر کا دیوان قدیم پچیس سال سے ہندوستان کے شہروں میں مشہور ہے“ سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ ”دیوان قدیم“ ۱۱۶۹ - ۱۷۵۵ء = ۱۱۳۸ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ء میں مرتب ہوا اور نسخہ لندن کے سنین کے پیش نظر ”دیوان قدیم“ ۱۱۶۸ - ۱۷۵۳ھ/۳۱ - ۱۷۳۰ء میں مرتب ہوا۔ شاہی ہند میں سب سے پہلے جس شاعر نے اپنا دیوان مرتب کیا وہ آبرو ہے۔ حاتم اور فائز ان کے بعد آتے ہیں۔

شاہ حاتم کی زندگی کم و بیش پوری اٹھارویں صدی عیسوی کا احاطہ کرتی ہے۔ حاتم نے جس ماحول میں آنکھ کھولی وہ سیاسی زوال، اخلاقی انحطاط، معاشی بدحالی، معاشرتی انتشار، اجتماعی بحران، باطنی اضطراب، خانہ جنگیوں اور امراء کے درمیان کشمکش و آویزش کا دور تھا۔ حاتم نے کٹھ پتلی بادشاہوں کو آتے جاتے دیکھا۔ نادر شاہ کا حملہ اور قتل عام، دلی کی بربادی اور احمد شاہ کے حملے، انگریزوں کا بڑھتا پھیلتا اقتدار، مرہٹوں کا عروج و زوال سب ان کی زندگی کے واقعات ہیں۔ اس دور زوال میں عیش و طرب اور مرزایانہ عیش نے ہر سرگرمی کی جگہ لے لی تھی:

مے ہو اور معشوق ہو اور راگ ہو حاتم جہاں
اس طرح کے عیش کو کہتے ہیں مرزایانہ عیش

شاہ حاتم نوجوانی میں بے روزگاری و افلاس کا شکار رہے جس کا اظہار انھوں نے اپنے اشعار میں کیا ہے:

محتاجی سے مجھ کو نہیں ایک دم فراغ
حق نے جہاں میں نام کو حاتم کیا تو کیا

(۱۱۲۵ھ دیوان زادہ لاہور)

گردش درواہ سے حاتم غم نہ کہا

(دیوان قدیم)

حق نکالے گا تجھے افلاس سو

آشنا حاتم شریوں کا ہوا سراؤں کو چھوڑ

(۱۱۳۰ھ)

نام کو ذرہ نہیں ہے ان بھاروں میں دماغ

یہ ”محتاجی“ تلاش سکون میں انھیں اہل دل کی طرف لے گئی اور وہ ”شاہ بادل“ سے رہنمائی حاصل کرنے لگے:

خودی کو چھوڑ آ حاتم خدا دیکھ

(۱۱۳۳ھ)

کہ تیرا رہتا ہے شہاء بادل

۱۱۳۳ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ء میں حاتم نے اپنا ”دیوان قدیم“ مرتب کیا اور ان کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل گئی:

تمام ہند میں دیوان کو ترے حاتم

(۱۱۳۸ھ)

رکھے ہیں جان سے اپنے عزیز عام اور خاص

اسی زمانے میں عمدة الملک نواب امیر خاں انجام کی سرپرستی الہیہ حاصل ہو گئی۔ ۱۱۳۸ھ کی غزل کے ایک مقطع میں اس طرف اشارہ کیا ہے:

مناز کیوں نہ ہووے وہ اپنے ہم سروں میں

(۱۱۳۸ھ)

حاتم کا قدردان اب نواب امیر خاں ہے

۱۱۳۸ھ کی ایک اور غزل میں فاخر خان (نور الدولہ) کا ذکر بھی آتا ہے:

حق رکھے اس کو سلامت ہند میں

جس سے خوش لگتا ہے ہندوستان مجھے

ہوے تو حاتم ایک پردم لطف سے

(۱۱۳۸ھ)

مول لینا ہے گا فاخر خاں مجھے

یہ زمانہ حاتم کے لیے فراغت کا زمانہ تھا لیکن نادر شاہ کے حملے کے بعد جب چھ شاہ نے امیر خاں انجام کو الہ آباد کا صوبیدار بنا کر بھیج دیا تو حاتم نور الدولہ فاخر خان بہادر کے خانہ سامان ہو گئے۔ اپنی غزل کے ایک مقطع میں اس طرف اشارہ کیا ہے:

کچھ اب سامان اپنے غایت خانے کا کر حاتم

(۱۱۵۳ھ)

نہ پہول اس پر کہ نور الدولہ کا میں خانہ سامان ہوں

۱۱۵۶ھ/۵۶ - ۱۷۵۳ء میں جب امیر خاں انجام دہلی واپس آ گئے تو حاتم پھر ان سے وابستہ ہو گئے اور بکاولی کی خدمت ان کے سپرد ہوئی لیکن یہ سلسلہ سال دو سال سے زیادہ نہ چل سکا۔ بدلے ہوئے حالات میں حاتم کا انداز فکر بدل گیا تھا۔ وہ درویشی کی طرف مائل ہو گئے تھے۔ ۱۱۵۸ھ/۵۸ - ۱۷۵۵ء میں انھوں نے نواب امیر خاں انجام کی خدمت میں ایک منظوم عرضی پیش کی اور لکھا:

سمھارا عمدة الملک اس قدر سے خوانِ نعمت ہے

کہ جس پر زاتِ دُش شاہ و گدا بہانِ نعمت ہے

مجر سے شام تک اور شام سے تا صبح ہر صوبہ سے ہزار کام تیری بزم میں سامانِ نعمت ہے ہوا ہوں جب سے داروغہ ترے باورچی خانے کا اگر شکوہ کروں اس کا تو یہ کفرانِ نعمت ہے ولے قیدی ہوا ہوں بس کہ رات اور دن کی محنت سے ہے مطبخِ کافِ نعمت پر مجھے زلدانِ نعمت ہے یہی ہے عرضِ خدمت میں تری حاکمِ ہکاول کی

یہ خدمت بخش اس کو جو کوئی خواہاںِ نعمت ہے (۵۱۱۵۸)

۱۱۵۹/۱۷۴۶ء میں امیر خاں انجامِ قتل ہوئے تو حاتم نے قطعہ تاریخ وفات لکھا یہ عمدة الملک سے الگ ہو کر حاتم آزاد ہو گئے اور فقیری اختیار کر کے شاہ بادل سے وابستہ ہو گئے۔ اب ان کا زیادہ وقت یہیں گزرنے لگا۔ اس کا اظہار اپنی غزلوں میں بار بار کیا ہے :

حاتم کیا ہے حق نے دو عالم میں سر بلند

بادلِ علی کے جب سے لگے ہیں قدم سے ہم (۵۱۱۶۱)

جنابِ حضرتِ حق سے نہ ہو کیوں فیضِ حاتم کو

ہوا ہے تربیت وہ بادلِ عادل کی صحبت میں (۵۱۱۶۳)

شاہِ ببادل کا ہر سخنِ حاتم

اپنے حق میں کتسابِ جانے ہے (۵۱۱۶۹)

ف۔ دیوانِ حاتم (قلعی) غزوہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں یہ قطعہ ملتا ہے جو دیوانِ زادہ میں شامل نہیں ہے :

عمدة الملک وہ کہ عالم میں

زال تھا جس کے آگے رسم و گرد

چلا جاتا تھا بادشاہ کے پاس

ناگہاں راہ میں قضا در خورد

نوکر بے حیا ، حرام نمک

جان شیریں کون جمدھرے زد و برد

جائے عبرت ہے یا اولیٰ الابصار

پر ہو یا جوان ہو یا ہو خورد

کہا عاتق نے سالِ رحلت میں

ہائے حاتم ”امیر خاں جی ”مرد“

۱۱۵۹/۱۷۴۶ء

بچایا دستِ بد اور چشمِ بد سے
خدا نے شاہِ ببادل کی مدد سے

(دیوانِ حاتم نسخہ انجمن)

شاہ بادل کی وفات کے بعد وہ شاہ تسلیم کے تکیے میں اٹھ آئے۔ قاسم نے لکھا ہے کہ ”آخری ایام میں تکیہ شاہ تسلیم میں رہتے تھے جو راج گھاٹ کے راستے میں قلعہ مبارک کی زیرِ دیوار واقع ہے۔“ ۸۶۰ حاتم نے خود بھی ایک شعر میں اس طرف اشارہ کیا ہے :

اب ہندوستان کے درویشوں میں حاتم

ہے تسلیم و رضا میں شاہ تسلیم (۵۱۱۹۳)

شاہ حاتم نے ساری عمر شادی نہیں کی اور آزادانہ زندگی گزاری۔ ف۔ بہت خوش مزاج اور خلیق انسان تھے۔ عمدة الملک امیر خاں انجام کی ملازمت کے دوران ہر قسم کی منہیات کا ارتکاب کرتے تھے۔ وہاں سے الگ ہو کر جب شاہ بادل کی صحبت میں رہنے لگے تو کچھ عرصے بعد ساری برائیوں سے توبہ کر لی اور صوم و صلوة و شریعت کے پابند ہو گئے لیکن آزادوں کی وضع کے مطابق کلاہ پر چھوٹی سی پگڑی اب بھی باندھتے تھے۔ ہاتھ میں پتلی سی چھڑی اور باریک رومال اب بھی رکھتے تھے۔ ان کے شاگردوں کی بڑی تعداد تھی۔ ۹ قاسم نے لکھا ہے کہ حاتم نے دیوان کے دیباچے میں اپنے ۳۰ شاگردوں کے نام درج کیے تھے جن میں مرزا محمد رفیع سودا کا نام بھی شامل تھا۔ ۱۰ ان کے شاگردوں میں سودا کے علاوہ عبدالحی تہاں ، مرزا عظیم بیگ عظیم ، مرزا محمد یار بیگ ، مرزا سلیمان شکوہ ، بقاء اللہ خاں یقا ، شیخ محمد امان ثناء ، لالہ سکند سنگھ فارغ ، بیدار اور رنگین وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

شاہ حاتم نے ماہ رمضان ۱۱۹۷ھ/جولائی ۱۷۸۳ء میں وفات پائی۔ طبقات شعرائے ہند ، سخن شعرا ، آب حیات ، گل رعنا اور سرگزشتِ حاتم میں حاتم کا سال وفات ۱۱۹۷ھ دیا ہے۔ ۱۱۹۷ھ اور ۱۲۰۷ھ دونوں سنیں کے مابین مصحفی

ف۔ دیوانِ زادہ نسخہ کراچی میں ایک رباعی سے بھی اس کا ثبوت ملتا ہے :

تجربہ سے چساہو کہ چنانی نہ کرو

تو قحیہ زنون سے آشنائی نہ کرو

رہنا ہے اگر جہاں میں آزاد کی طرح

تو دل میں خیالِ کتخدائی نہ کرو

کے تذکرے 'عقدِ ثریا' اور 'تذکرہ ہندی' ہیں۔ مصحفی نے تذکرہ "عقدِ ثریا" (۸۵/۱۱۹۹ء - ۱۷۸۳ء) میں لکھا ہے کہ "ماہِ رمضان المبارک ۱۱۹۷ھ میں رحلت کی۔ فقیر نے یہ قطعہ تاریخ رحلت کہا ہے۔" ۱۱۷۰ ع "آہ حد حیف شاہ حاتم صد" ۱۲ سے ۱۱۹۷ھ نکلتے ہیں۔ اس وقت مصحفی دہلی میں موجود تھے۔ ۱۳۰۷ھ کے سلسلے میں ساری غلط فہمی تذکرہ ہندی کی اس عبارت سے پیدا ہوئی ہے کہ "ان کی عمر سو کے قریب پہنچ گئی تھی اور تین سال ہوئے کہ دہلی میں ودیعت حیات سپرد کی۔ خدا انہیں بخشے۔" ۱۳۱۰ مصحفی نے اس میں دو باتیں بیان کی ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی عمر قریب سو سال تھی اور دوسرے یہ کہ ان کی وفات کو تین سال ہوئے ہیں۔ تذکرہ ہندی چونکہ ۱۲۰۹ھ/۹۵ - ۱۷۹۳ء میں مکمل ہوا اس لیے اس سے یہ نتیجہ نکالا کہ حاتم نے ۱۲۰۷ھ میں وفات پائی۔ اس سے قریب سو سال کی بات بھی پوری ہو جاتی ہے اور تذکرہ ہندی کے سال تکمیل سے اس کی تصدیق بھی ہو جاتی ہے۔ مصحفی نے تذکرہ ہندی "عقدِ ثریا" کے فوراً بعد ۱۲۰۰ھ/۸۶ - ۱۷۸۵ء میں لکھنا شروع کیا۔ جن شاعروں خصوصاً بزرگ یا مرحوم شعرا کے حالات معلوم تھے انہیں پہلے درج کر دیا۔ اس کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ میر درد کے ذکر میں مصحفی نے لکھا ہے کہ "ایک سال ہوا کہ اس کا دردِ مسجوری رفع ہو گیا اور وہ شافی علی الاطلاق سے جا ملا۔" ۱۵ اگر میر درد کی وفات کا حساب بھی، شاہ حاتم کی وفات کی طرح، تذکرہ ہندی کے سال تکمیل ۱۲۰۹ھ سے لگایا جائے تو میر درد کا سال وفات ۱۲۰۸ھ ہوتا ہے، جو غلط ہے۔ میر درد کی وفات ۲۳ صفر ۱۱۹۹ھ (۷ جنوری ۱۷۸۵ء) کو ہوئی۔ اس سے معلوم ہوا کہ مصحفی نے میر درد کے حالات بھی تذکرہ ہندی کے آغاز ۱۲۰۰ھ میں لکھے اور "ایک سال ہوا" کہہ کر ۱۱۹۹ھ کی طرف اشارہ کیا ہے۔ میر حسن کا سال وفات مصحفی نے ۱۲۰۱ھ دیا ہے لیکن خاکسار کے ذکر میں میر حسن کو سلمہ اللہ تعالیٰ لکھ کر زندہ ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اگر میر حسن ۱۲۰۹ھ میں زندہ تھے تو ۱۲۰۱ھ میں کیسے وفات پا سکتے تھے؟ اس کے معنی یہ ہیں کہ مصحفی نے خاکسار کے حالات بھی ۱۲۰۰ھ میں لکھے تھے اور اس وقت میر حسن زندہ تھے۔ اسی طرح شاہ حاتم کے حالات بھی انہوں نے ۱۲۰۰ھ میں لکھے اور بتایا کہ "تین سال ہوئے کہ شاہجہاں آباد میں فوت ہوا" اور ساتھ ساتھ یہ بھی لکھا کہ "اس سے پہلے فارسی تذکرے (عقدِ ثریا) میں ان کے حالات مع قطعہ تاریخ وفات درج کیے جا چکے ہیں۔" ۱۶ اس طرح مصحفی کے دونوں بیانات میں کوئی تضاد نہیں ہے۔ "تذکرہ بے جگر" میں شاہ

حاتم کا سال وفات ۱۲۱۰ھ دیا ہے لیکن ساتھ ساتھ ممکنہ سنگھ فارغ بریلوی کے حوالے سے یہ بھی لکھا ہے کہ "حاتم نے ۱۱۹۷ھ میں منزلِ حیات طے کی۔" ۱۷ فارغ بریلوی کے قطعہ تاریخ وفات کے اس مصرع "گفتارِ جہاں برفت حاتم" سے بھی ۱۱۹۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ان سب شواہد کی روشنی میں یہ امر اب طے ہو جاتا ہے کہ شاہ حاتم نے ماہِ رمضان ۱۱۹۷ھ/جولائی ۱۷۸۳ء میں دہلی میں وفات پائی۔

حاتم نے تین تصانیف نظم میں اور دو مختصر تحریریں فارسی و اردو نثر میں یادگار چھوڑیں :

(۱) دیوانِ قدیم (۲) دیوانِ زادہ (۳) دیوانِ فارسی - (۴) انش - دیباچہ دیوانِ زادہ (نثر فارسی) اور ب - نسخہ مغرِ الضحک (نثر اردو) دیوانِ قدیم : دیوانِ قدیم ۱۱۸۴ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ء میں مرتب ہوا جسے ۱۱۶۹ھ میں "دیوانِ زادہ" مرتب کرتے وقت شاہ حاتم نے مسترد کر دیا اور جو کلام "دیوانِ زادہ" میں شامل کیا اس کے زبان و بیان میں اتنی بنیادی تبدیلیاں کیں کہ یہ کلام بھی جدید رنگِ سخن کے مطابق ہو گیا۔ دیوانِ قدیم ناپید ہے لیکن انجمن ترقی اردو پاکستان کے دیوانِ حاتم میں قدیم دیوان کا ایسا بہت سا کلام محفوظ رہ گیا ہے جو "دیوانِ زادہ" کے کسی اور نسخے میں نہیں ملتا۔ اس میں نہ صرف وہ کلام جو ایک قدیم بیاض سے "انتخابِ حاتم" ۱۸ کے نام سے مرتب و شائع ہوا ہے بلکہ اور بھی بہت سا کلام موجود ہے۔ "دیوانِ حاتم" کا یہ غالباً آخری نسخہ ہے جس میں قدیم کلام کے علاوہ ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ء تک کا جدید کلام بھی شامل ہے ۱۹ اور ۱۱۸۰ھ/۶۷ - ۱۷۶۶ء تک کا بھی کچھ کلام شامل ہے۔ مثلاً یہ غزل :

عشق کے شہر کی کچھ آب و ہوا اوری ہے

اس کے صحرا میں جو دیکھا تو فضا اوری ہے

(دیوانِ حاتم انجمن، غزل ۴۵۲)

دیوانِ زادہ نسخہ لاہور میں ۱۱۸۰ھ کے تحت اور نسخہ رامپور میں ۱۱۸۱ھ کے تحت درج ہے۔ اس نسخے کی ایک اہمیت یہ ہے کہ اس میں قدیم کلام اور جدید کلام دونوں اپنی ابتدائی صورت میں موجود ہیں۔ یہ نسخہ ناقص الاوسط بھی ہے اور ناقص الآخر بھی لیکن اس کے باوجود اس میں ۴۷ غزلیں ہیں جن میں سے ۱۲ غزلیں دیوانِ زادہ میں نہیں ہیں۔ ان کے علاوہ ایک مثلث، ایک صریح، سات مخصی، ایک سسدر، دو قطعہ تاریخ، پانچ قطعہات و رباعیات اور ۳۵

فردیات دیوان زادہ میں نہیں ہیں۔ ان کے علاوہ ایک مثنوی واسوخت، ایک ترجیع بند، ۵ مثنویاں ایسی ہیں جو زبان و بیان کی تبدیلی کے ساتھ دیوان زادہ میں موجود ہیں۔ اس کلام پر، جو شاہ حاتم نے دیوان زادہ سے خارج کیا ہے، زبان ولی اور دور آبرو کا رنگ ایہام غالب ہے۔ جن غزلوں یا اشعار کو اصلاح کر کے وہ نئی تحریک شاعری کے مطابق بنا سکتے تھے انہیں ”دیوان زادہ“ میں شامل کر لیا، باقی کو مسترد کر دیا۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے کہ حاتم نے دیوان قدیم سے دیوان زادہ میں شامل کرنے کے لیے اپنے کلام میں کیا اور کس نوعیت کی تبدیلیاں کیں، ہم یہاں چند مثالیں درج کرتے ہیں :

دیوان حاتم (کلام قدیم)

- (۱) حاتم توقع چھوڑ کر سارے جہاں میں سب سنی
آ کر لگا حیدر کے در کوئی کچھ کہو کوئی کچھ کہو
- (۲) پی کے لین کے جسم میں دیوانہ ہو گیا
دل سے خیال، سر سے رہا ہوش دور آج
- (۳) حلقہ حلقہ یہ نہیں زلفیں سجن کے گل پر
حسن کی آتش سنی یہ بیچ کھا نکلا ہے دود
- (۴) شمع کو مار ست روشن دلوں کی بزم میں ہرگز
چراغ شوق میں روشن سدا ہیں انجمن ان کے
- (۵) عزت ہوئی ہے جب سنی حاتم گلوں کے نشیں
پہنا ہے جب سے اونے گلے بیچ ہار گل
- (۶) مستخرکیوں نہ ہوں آہو زین میرے کے داسی ہیں
کیا ہے آج مددہ بن میں مرے رم نے غزالاں کوں
- (۷) ترا اوصاف سن کر آج حاتم مال و جان بیچ کر
پھرے ہے ڈھونڈتا تجھ تیرداں کو گھر بگھر دیکھو
- (۸) اگر کچھ عشق رکھتا ہے تو چھپا کر نہ رو رانجھا
کہ تیرے اس طرح رونے کے اوپر پیر ہنستی ہے
- (۹) حاتم کہے ہے جب سوں لگا جا امیں کے پائے
تب میں نہیں ہے جگ میں کمیں اور غمیں مجھے

- (۱۰) سدا میں بحر و بر کی سیر کرتا ہوں گا گھر بیٹھا
فغاں سے خشک ہیں لب اور ہیں آنسو سے تر آنکھیں

دیوان زادہ میں تبدیلی صورت

- (۱) حاتم توقع چھوڑ کر عالم میں تا شاہ و گدا
آ کر لگا حیدر کے در کوئی کچھ کہو کوئی کچھ کہو
- (۲) اس کی نگاہ مست نے دیوانہ کر دیا
دل سے خیال، سر سے رہا ہوش دور آج
- (۳) حلقہ حلقہ یہ نہیں زلفیں ترے رخسار پر
حسن کی آتش سے کھا کھا بیچ یہ نکلا ہے دود
- (۴) نہ کر روشن دلوں کی بزم میں تو شمع کو روشن
کہ داغ عشق سے روشن رہیں ہیں انجمن ان کے
- (۵) حاتم گلوں کا کیوں نہ فلک پر ہوا اب دماغ
پہنا ہے اس نے آج گلے بیچ ہار گل
- (۶) مستخرکیوں نہ آہو چشم ہوں میرے کہ داسی ہیں
کیا ہے رام مددہ بن میں مرے رم نے غزالاں کو
- (۷) اگر خواہش ہے تم کو میر دریا کی مرے صاحب
تو حاتم پاس آؤ جو تیار چشم تر دیکھو
- (۸) کبھی پہنچی نہ اس کے دل نلکا رہ ہی میں تھک بیٹھی
یہاں اس آوے تباہی پر تباہی ہنستی ہے
- (۹) قدسوں لگا ہوں میر عدا میں کے میں
حاتم نہیں جہاں میں کمی اور غمیں مجھے
- (۱۰) ہمیشہ بحر و بر کی سیر کرتا ہوں میں گھر بیٹھے
فغاں سے خشک ہیں لب اور رونے سے ہیں تر آنکھیں

ان اشعار اور دیوان حاتم و دیوان زادہ کے دوسرے اشعار کی تبدیلیوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ حاتم نے ہندی لفظوں کے بجائے دیوان زادہ میں فارسی الفاظ استعمال کیے ہیں؛ مثلاً گھوڑ چڑھے کے بجائے شہسوار، لین کے جام کے بجائے نگاہ مست، آہو لین کے بجائے آہو چشم، گل کے بجائے رخسار، سجن

کے بجائے محبوب ، ہلتے کے بجائے گرہ ، جگ کے بجائے جہان ، سبھا کے بجائے
بھاس ، دربن کے بجائے آئینہ ، برہ کے بجائے پجر ، باج کے بجائے بغیر ، درس کے
بجائے جلوہ ، ربن کے بجائے شہ ، سنسار کے بجائے دنیا ، اگن کے بجائے آگ ،
کالوں کے بجائے زلف وغیرہ ۔ اسی طرح دیوان زادہ میں فارسی تراکیب اور
بندشوں کا استعمال زیادہ ہو گیا ہے ۔ میں ، ستی ، ستی ، سون کے بجائے ”ے“
اور کون کے بجائے ”کو“ استعمال کیا گیا ہے ۔ اسی کے ساتھ طرز ادا کو بھی
جدید لہجے کے مطابق ڈھالنے کی شعوری کوشش کی گئی ہے ۔ تعقید کو دور
کر کے لفظوں کی ترتیب بدل کر شعر میں روانی کا اضافہ کیا گیا ہے ۔ ان تمام
اصولوں کا خاص طور پر خیال رکھا گیا ہے جن کی طرف ”دیوان زادہ“ کے
دیباچے میں اشارہ کیا گیا ہے ۔ بعض جگہ پرانے شعر کی جگہ نیا شعر رکھ دیا
ہے جو معنی کے اعتبار سے پہلے شعر سے یکسر مختلف ہے ۔

دیوانِ قدیم میں وصفِ محبوب ، معاملاتِ عشق اور عام اخلاقی باتوں کو
موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ زبان پر ولی کا رنگ نمایاں ہے ۔ اس میں صنعتِ ایہام
کثرت سے استعمال ہوئی ہے ۔ اس کلام میں تصوف و معرفت اور اخلاقی موضوعات
کو شعر کا جامہ پہنانے کی طرف واضح رجحان موجود ہے ۔ اس دور کے کلام
میں نہ داری نہیں ہے ۔ اس میں یان کی کمزوری کا بھی احساس ہوتا ہے ۔
حاتم کے ہاں ، معاملاتِ عشق کے اظہار میں غم کا عنصر نہیں جھلکتا ۔ یہ عہد
شاہی دور کا مزاج تھا جو طرب و نشاط اور خوش وقتی کا دلدادہ تھا ۔ آبرو
و ناجی کی طرح حاتم کے ہاں بھی کیفیتِ غم کے بجائے کیفیتِ نشاط کا احساس
ہوتا ہے ۔ دیوان ولی اس دور کے شعرا کا صحیفہ تھا اور ایہام اس دور کا تہذیبی
مزاج اور مقبول رجحان تھا ۔ یہی سب خصوصیات حاتم کے دیوانِ قدیم میں نظر
آتی ہیں ۔ اب ہم حاتم کی ان غزلوں کے چند اشعار درج کرتے ہیں جو دیوانِ زادہ
میں شامل نہیں ہیں تاکہ حاتم کے ابتدائی دور (دیوانِ قدیم) کے رنگِ سخن کا
اندازہ ہو سکے :

یہ نفس بد سدا سے تیرا سنگ صفت تو نہیں
تن سکھ کے واسطے تو ہوا کیوں ہے ڈوریا
ہوا ہے ، ابر ہے ، مے ہے ، بہار ہے آ جا
سحر ہے اور ہمیں ساقی خار ہے آ جا

زندگی دردِ سر ہوئی حاتم کب لمبے کا بھجے پیا میرا
نہ سال دوستی کو کاٹ ڈالا دکھا کر شوخ نے ابرو کا آرا

ہنسی ہے بوالہوس کو عشق اور عاشق کو ہے رونا
کہ داغِ عشق سے دیکھلاوتا تھا بو علی سینا
برہ کی آگ کے شعلے جلاتے ہیں بدن میرا
اگر تم لطف سے آ کر بیھاؤ گے تو کیا ہوگا
زور آوری سے لڑکے حاتم کے پاس آیا
جو بھی رقیب سرکش صب کو دیا ہے ہالا
انا الحق گر نہ کرتا رازِ دل فاش
تو اتنا خلق میں رسوا نہ ہوتا
ہجر میں زندگی سے مرگ بھلی
کہ کہے صب جہاں وصال ہوا
طلب میں حق کے اے حاتم قصورِ محبت کا ہے تیری
وگرنہ حضرتِ اسباب سنی کیا ہو نہیں سکتا
دل دیکھتے ہی اس کو گرفتار ہو گیا
رسوائے شہر و کوچہ و بازار ہو گیا
چشموں سے برستے ہیں مرے اشک کے موق
یہ ابر گھر بار نہ دیکھا تھا سو دیکھا
لال آیا ہے جب سے میرے پاس
تب سنی زرد رو ہوئے صب رقیب
بے تکلف دل میں تم آ کر بسو ل کھول کر
آپ کا گھر ہے جاں اب کس سے شرمائے ہیں آپ
طالبِ یاران نہیں حاتم پہارا کھیتِ عشق
رات دن چشموں سنی ہم مینہ برساتے ہیں آپ

ہجر کے درد گزر گئے حاتم آت پہونچا ہے آج وقتِ ملاپ
شراب و ساقی و مطرب شمع گل شب ساد
عجب تھی بزمِ صبا حاتم بہار ساری رات
دیکھ تیرے بھوان کے بیرانی چھوڑ سب دل ہوا ہے میرا اثیت
پھر دل لذتِ دنیا کی طرف جاوے مت
پر مگس ہی ہے یہ شہد دیکھ کے لٹچاوے مت
وعدہ کل مت کر اے دلبر کہ تجھ ان کل نہیں
آج ہے سو کل نہیں ، کہتا ہوں کل کی بات آج

آج عاشق کے تئیں کیوں نہ کہے تو در در
 واسطہ یہ ہے کہ موتی ہے ارے کان کے بیچ
 تیری تصویر دل سے متی نہیں نقش ہے نقشہ راہ کے مانند
 کیا تیرے مونہ کے گرد کناری کی جوت ہے
 سورج پہ جون لگے ہے کرن کی عجب چار
 نگاہ و غمزہ کٹار اور ادا و لاز کٹار
 سچن تو اپنوں کو مت مار چار چار کٹار
 جس طرح سیکشوں کو ہے الفت شراب کی
 حاتم کو اس طرح ہے لب یار کی ہوس
 چھاتی بھر آتی ہے بیسے کی سن کے ہانک
 برسات بھہ کو آکے ستاوے ہے ہر برس
 پھڑکوں تو سر پھٹے وہ پھڑکوں تو جی گھٹے
 تنگ اس قدر دیا مجھے صیاد نے قفس
 حاتم جہاں کو جان کے فانی خدا کو چاہ
 اللہ ہی بس ہے اور یہ باقی ہے سب ہوس
 منو پندو مسلمانو کہ فیض عشق سے حاتم
 ہوا آزاد قید مذہب و مشرب سنی فارغ
 خاصے سچن کا ملنا تن سکھ ہے عاشقوں کو
 یہ کیوں رقیب سارے مرتے ہیں ہاتھ مل مل
 نہیں ملنا سو کیوں وہ گندمی رنگ نہیں ہوں مگر فرزند آدم
 حاتم نے دیکھ بار کو ہنس کر دیا تھا رو
 بے رو ہوا، و رو پہ کہا، رو پہ ہنس نہیں
 کاکل مشک بو سریت سے دل پریشان کو مار رکھتا ہوں
 بنگی ہوں سب یا کہ چرسا ہوں پر پی کے لبوں کا مدہا ہوں
 دنگل عاشقوں میں حاتم کو عاشق درد مند یولا ہوں
 موسم برسات اگر بھاوے تمہیں اے نوبہار
 ابر کے مانند آنکھوں سے سدا برساکروں
 دل کو کرے ہے ذبح یہا نشہ کے بیچ
 برسات میں کہے ہے جو پی پی کبھو کبھو

ہر روز و شب اور دم بدم حاتم کی سحر ہے یہی
 یا رب ملانا یار سے رکھنا چہاں میں آبرو
 کیونکہ ان کالی بلاؤں سے بچے گا عاشق
 خط سیہ، خال سیہ، چشم سیہ، زلف سیہ
 پہن کر ہر میں لپٹ تنگ دستی جامہ
 ملک کیسر کے زمیندار کہاں جانا ہے
 مرا گئے پر قبھے نہ آیا رحم کیا تری جانب سخت چھاتی ہے
 دین و دل ہم سے چورا لیتے ہی منکر ہو گیا
 اے مسلمانو دیکھو کافر کی بے ایمانی
 چشم ریزن، زلف دام، ابرو کایا ہے، چشم تیر
 دل پڑا ہے دام میں مدت سے ان چاروں سنی
 مجھ ہاتھ سے لبالب پیالہ اگر پیسا لے
 اس داغ سے ہوئے ہیں لالا کے جی کو لالے
 آورے آورے مرے پیارے
 دل مسائب کا نہ ترسارے
 آیا تھا رات بے کے وو فانوس کی سی شمع
 طرہ طلا کا سر ہو دے ہر میں یک تہی

ان اشعار میں ولی کے زبان و بیان اور ایہام کے اثرات واضح طور پر نظر آتے
 ہیں۔ یہاں وہ الفاظ بھی موجود ہیں جو رد عمل کی تحریک کے زیر اثر ترک کر
 دیے جاتے ہیں اور جن کا ذکر خود حاتم نے اپنے دیباچے میں کیا ہے لیکن ان
 سب کے باوجود فارسی اثرات بھی ساتھ ساتھ موجود ہیں۔ اس کلام کا مقابلہ اگر
 آبرو کے کلام سے کیا جائے تو یہاں، ایہام کے باوجود، ہمد شاہی دور کی روح
 اس طرح نہیں بولتی جس طرح کلام آبرو میں اس کی آواز سنائی دیتی ہے۔ دیوان
 قدیم کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ حاتم اس دور کے قابل ذکر شاعر
 ضرور ہیں لیکن آبرو کی طرح منفرد شاعر نہیں ہیں۔ اس دور میں حاتم کی اہل
 اہمیت ان کی نظموں سے قائم ہوئی ہے جن کا دائرہ غزل سے کہیں زیادہ وسیع
 ہے۔ حاتم نے دو نظمیں ”دروصفی قہوہ“ اور ”دروصفی تماکو و حقہ“
 ۱۱۳۹ھ/۷۷۰-۷۷۱ع میں لکھیں جو دیوان زادہ میں تبدیلیوں کے ساتھ شامل
 ہیں۔ پہلی نظم نواب عیدۃ الملک کی فرمائش پر اور دوسری نظم ہمد شاہ بادشاہ
 کی فرمائش پر لکھی گئی۔ ”تماکو و حقہ“ پر نظم لکھنے کی فرمائش بادشاہ نے

جعفر علی خاں زکی سے کی تھی لیکن وہ دو اشعار سے زیادہ نہ کہہ سکے۔ حاتم نے ۱۵ اشعار پر مشتمل ایک ”پر زور نظم لکھی جو اس دور میں بہت مقبول ہوئی۔ یہ دونوں نظمیں ”دیوان قدیم“ کے بعد لکھی گئیں لیکن ہمیں شہر آشوب ۱۱۳۱/۲۹ - ۱۷۲۸ع کی تصنیف ہے جس میں حاتم نے اس دور کے سیاسی، معاشرتی و تہذیبی حالات پر موثر انداز میں روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے :

کہ دور بارہ صدی کا ہے سخت کج رفتار
جہاں کے باغ میں یکساں ہے اب خزان و بہار

شہر آشوب میں حاتم نے لکھا ہے کہ اس بارہویں صدی میں بادشاہوں میں عدالت و انصاف نہیں رہا۔ امیروں کے ہاں اب سپاہی کی قدر اور بزرگوں میں شفقت و مہربانی نہیں رہی۔ قاضی و مفتی رشوت خور اور اہل کار کام چور ہو گئے ہیں۔ موت اور قبر کو سب نے بھلا دیا ہے۔ امیر زادے مفلوک الحال ہو کر تلاش مال میں چرخے کی طرح پھرتے ہیں۔ صراف، کناری باغ، نہاری پز، کبابی، شمع فروش، کنبڑے، دھنیے، جلاپے، دھویں، چار، رفوگر، حلوائی، میوہ فروش، باورچی، پٹنے، توار باغ، گھسیارے، تنبولی، کھار، آتش باز، کپان گر سر پر چڑھ گئے ہیں۔ ہر چیز اور قدر زیر و زبر ہے۔ ستار اور ڈھولک، بھڑوے، لولی اور کنپنیاں معاشرے پر چھا گئے ہیں۔ ع چھٹال و کاندو و بھڑوے کا گرم ہے بازار۔ نشے میں ہر شخص مدهوش ہے :

رجالے آج نشے بیچ زر کے مائے ہیں
پن لباس زری سب کو سچ دیکھاتے ہیں
مسی پہ پانٹ چبا سرخرو کھاتے ہیں
کبھو ستار، کبھو ڈھولکی بیاتے ہیں

غرور غفلت و جوبن کی مدد میں ہیں سرشار

نظر میں آتے ہیں ”پر کھیسہ“ آج نانی کے
اکڑتے پھرتے ہیں پی پی کے دود دانے کے
ہوئے ہیں قرب، دیکھو گوشت کھا قصائی کے
کعبہ بھول گئے دن دیا سلائی کے

زلانے مردی پکڑ باندھنے لگے تروار

نہ کر تو چاہیہ کہ لغاری کی ثوبت ہے
مصاحبت کو اگر مسخروں کو خدمت ہے

کعبہ قوم کی ہر یک مکاں پہ عزت ہے
تو کیا ہوا کہ رجالی کی زر سے منبت ہے

ہے افتخار غیبیوں کو فخر غیرت و عار (دیوان قدیم)

دیوان قدیم میں یہ شہر آشوب ۱۲ ہندوں پر اور ”دیوان زادہ“ میں ۲۴ ہندوں پر مشتمل ہے۔ یہ شہر آشوب آئندہ دور میں لکھے جانے والی شہر آشوبوں کا پیش رو ہے۔ شاہ حاتم نے ”سراپائے معشوق“ کے عنوان سے ۱۱۳۶/۳۴ - ۱۷۳۳ع میں ایک طویل نظم لکھی جس میں محبوب کے اعضائے جسمانی کو بیان کیا ہے۔ یہ نظم بھی اپنے اظہار بیان اور شاعرانہ تخیل کے لحاظ سے ایک دلچسپ نظم ہے۔ شاہ حاتم کی ایک اور نظم ”واسوخت“ بھی قابل توجہ ہے جس میں اپنے داغ محبت اور محبوب کی بے وفائی و ظلم و ستم کو بیان کر کے ترکی محبت کا اظہار کیا گیا ہے۔ نظم گوئی شاہ حاتم کی انفرادیت ہے اور اس دور کا کوئی شاعر ان کو نہیں پہنچتا۔ اپنی نظموں میں وہ ایک ممتاز اور قادر الکلام شاعر کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ ان کی قطعہ بند غزلوں میں بھی نظم گوئی کی طرف رجحان ملتا ہے۔ اس دور میں شاہ حاتم کی اولیات یہ ہیں :

(۱) شاہ حاتم نے اردو کا پہلا شہر آشوب ۱۱۳۱/۲۹ - ۱۷۲۸ع میں لکھا جو ان کے دیوان قدیم میں شامل ہے۔

(۲) شاہ حاتم نے اردو کا پہلا واسوخت ۱۱۳۹/۲۷ - ۱۷۳۶ع میں لکھا۔ اس کا کوئی ثبوت نہیں ہے کہ آبرو نے اپنا واسوخت شاہ حاتم سے پہلے لکھا تھا۔

(۳) شاہ حاتم نے دو مربوط نظمیں ”در وصف قہرہ“ اور ”در وصف تماکو و حقہ“ ۱۱۳۹/۲۷ - ۱۷۳۶ع میں لکھیں۔ اس نوع کے موضوعات پر نظمیں لکھنے کی اس سے پہلے شاہی ہند کی شاعری میں کوئی روایت نہیں ملتی۔ شاہ حاتم کے معاصر فائز کی نظمیں در وصف جوگن، گوچری، پنگوٹ، ہولی وغیرہ حسن و عشق کے بیان تک محدود ہیں۔ ان میں وہ شاعرانہ بیان اور حسن تخیل بھی نہیں ہے جو حاتم کے ہاں ملتا ہے۔ سراپائے معشوق (۱۱۳۶/۳۴ - ۱۷۳۳ع) شاہ حاتم کی ایک اور طویل نظم ہے جس سے ان کی ”پر گوئی اور قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے۔

(۴) شاہ حاتم کا ساقی نامہ دیوان زادہ نسخہ رامپور کے مطابق دیوان قدیم میں شامل تھا۔ دیوان قدیم کا سال ترتیب ۱۱۳۴/۳۲ - ۱۷۳۱ع

ہے۔ نسخہ لاہور میں سنہ تصنیف کرم خوردہ ہے۔ مرتب نے قیاساً ۵۱۱۶ یا ۵۱۱۷ ہجری لکھا ہے کہ اشعار کی تعداد کراچی، لاہور اور لاہور کے نسخوں میں برابر ہے اور متن میں اختلافات بھی بہت کم ہیں۔ ۲۰ دیوان قدیم سے دیوان زادہ میں لیے جانے کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ حاتم کا سابق نام ۵۱۱۳/۳۲ - ۱۷۳۱ ع یا اس سے پہلے لکھا گیا تھا۔

(۵) دیوان قدیم کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بیشتر مروجہ اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی گئی ہے۔ اس میں غزلیات کے علاوہ مثنوی، مثنیٰ، مربع، مخمس، مسدس، قطعات و رباعیات، فردیات، ساقی نامہ، مستزاد، ترجیع بند، واسوخت، سراپا، حمد، نعت و منقبت وغیرہ شامل ہیں۔ اسی تنوع اور قادر الکلامی کے باعث حاتم کا دیوان قدیم اپنے زمانے میں پر عظیم کے خاص و عام میں مقبول ہو گیا۔ خود حاتم کو بھی اس کا احساس تھا:

کہتا ہوں سب سنی جو ہو منصف سو دیکھ لے

ہر طرح کا مذاق ہے میرے سخن کے بیچ (دیوان قدیم)

دیوان زادہ: طرزِ ولی اور ایہام گوئی کے اثرات نادر شاہ کے حملے تک مقبول رہے اور اس کے بعد اس رنگِ سخن کا دریا اترنے لگا اور مرزا مظہر کے زیر اثر نیا رنگِ سخن مقبول ہونے لگا۔ اس دور میں بھی پرانے شعرا مثلاً ناجی وغیرہ اپنے مخصوص رنگ میں شعر گوئی کر رہے تھے۔ ان کے لیے خود کو بدلنا ممکن نہیں تھا لیکن حاتم کے مزاج میں خود کو بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ بدلنے اور نئے رجحانات کے مطابق ڈھاننے کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ نئے شعری رجحانات کو دیکھ کر حاتم نے محسوس کیا کہ اب جو کچھ انہوں نے لکھا ہے وہ زبان و بیان اور فکر و نظر کے اعتبار سے نکال باہر ہو رہا ہے اور اسی خیال کے ساتھ انھیں اپنی شاعری کا مستقبل تاریک نظر آیا۔ یہ دیکھ کر انہوں نے اپنے رنگ و اسلوب کو نئی شاعری کے مطابق بدلنے کا عمل شروع کیا۔ حاتم نے نہ صرف یہ کیا کہ اب جو کچھ کہا وہ نئے رجحانات کے مطابق کہا بلکہ اب تک جو کچھ کہا تھا اس پر بھی نظر ثانی کی۔ خود کو بدلنا اور اپنے لکھے ہوئے پر قلم پھیرنا ایک تکلیف دہ عمل تھا جس کا اظہار اس شعر سے ہوتا ہے جو حاتم نے اپنے ”دباجہ“ میں لکھا ہے:

ما را بفراتر اجل دیر زمانہ
اب عمر دراز سخت کوتاہی کرد

اس وقت تک ان کا دیوان بہت ضخیم ہو چکا تھا۔ انہوں نے بہت سا کلام دیوان قدیم سے لیا، اس میں تبدیلیاں کیں اور نئے رنگِ سخن کا لیا کلام شامل کر کے ایک نیا دیوان مرتب کیا۔ یہ لیا دیوان چونکہ پرانے دیوان کی کوکھ سے پیدا ہوا تھا اس لیے اس کا نام ”دیوان زادہ“ رکھا۔ دیوان قدیم سے پرانا کلام نئے دیوان میں شامل کرنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ”فکر قدیم و جدید سے ماضی و حال کے مذاق کا پتا چل سکے۔“ ۲۱ دیوان زادہ میں حاتم نے کئی نئی چیزیں کیں۔ ایک یہ کہ ہر غزل اور نظم کے بارے میں یہ بتایا کہ یہ کس سنہ میں لکھی گئی ہے۔ دوسرے ہر غزل کے بارے میں یہ بتایا کہ یہ کیوں لکھی گئی ہے۔ آیا یہ طرحی ہے، فرمائی ہے یا جوابی ہے اور کس شاعر کی زمین میں کہی گئی ہے۔ تیسرا التزام یہ کیا کہ ہر غزل و نظم پر اوزان و بحر کی صراحت بھی کردی تاکہ مبتدی اس سے فائدہ اٹھا سکیں۔ یہ ایک ایسی جدت تھی جو حاتم سے پہلے اور حاتم کے بعد کسی نے آج تک نہیں کی۔ اس التزام سے ایک فائدہ یہ ہوا کہ سنہ کی مدد سے ادبی و لسانی رجحانات کی تبدیلی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور یہ بھی معلوم کیا جا سکتا ہے کہ معاصر شعرا نے کون سی غزل کس زمانے میں اور کس کی زمین میں کہی ہے۔

”دیوان زادہ“ کے اب تک کئی نسخے دریافت ہو چکے ہیں۔ ایک نسخہ انڈیا آفس لائبریری لندن میں ہے جو ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ ع کا مکتوبہ ہے اور بقول ڈاکٹر زور خود حاتم کا لکھا ہوا ہے۔ ۲۲ دوسرا نسخہ ناقص الاوسط و آخر النجم ترقی اردو پاکستان کراچی میں ہے جس میں بیشتر قدیم و جدید کلام شامل ہے۔ اس میں نہ صرف ۱۱۶۹ھ تک کا کلام شامل ہے بلکہ کم از کم ایک غزل تو ۱۱۸۰ھ کی بھی موجود ہے۔ اس دیوان پر ۱۱۷۸ھ/۶۵ - ۱۷۶۳ ع کی ایک مہر لگی ہوئی ہے جس پر اصغر علی کا نام درج ہے۔ ممکن ہے یہ وہی علی اصغر خاں ہوں جن کی طرف حاتم نے اپنے دو شعروں میں اشارہ کیا ہے:

ف۔ میر نے بھی اپنے دیوان پنجم کے انتخاب کا نام ”دیوان زادہ“ رکھا تھا۔
شاہ کمال نے مجمع الانتخاب (قلمی) میں لکھا ہے کہ ”انتخاب دیوان پنجم میر صاحب موصوف کہ نام دیوان زادہ نہادہ اند۔“ (ج - ج)

اے ولی مجھ سنی آزدہ نہ ہوا کہ مجھے
بہ غزل کہنے کو ثواب نے فرمائی ہے
یعنی فیاض زمانے کا علی اصغر خاں
جس کی ہمت کی اب حاتم نے قسم کھائی ہے

دیوان زادہ (مطبوعہ) ۱۱۳۸ھ

تیسرا نسخہ رضا لائبریری رامپور میں ہے جو ۵/۱۱۸۸ھ - ۷/۱۱۸۸ھ کا لکھا ہوا ہے اور جس کے حواشی پر ۶/۱۱۸۹ھ - ۷/۱۱۸۹ھ کی غزلیں بھی درج ہیں۔ ۲۳ چوتھا نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں ہے جو حاتم کی وفات سے دو سال پہلے ۸۱/۱۱۹۵ھ - ۸۱/۱۱۹۵ھ کا لکھا ہوا ہے۔ اس کے کاتب شاگرد حاتم لالہ مکند سنگھ فارغ بریلوی ہیں اور اس میں ۱۱۹۷ھ تک کا کلام بھی حاشیوں پر درج ہے۔ اس طرح ”دیوان زادہ“ کا یہ سب سے مکمل نسخہ ہے جسے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے مرتب کر کے ۱۹۷۵ء میں لاہور سے شائع کر دیا۔ نسخہ لاہور میں ۱۵۰ غزلیں ایسی ہیں جو نسخہ لندن میں نہیں ہیں اور تقریباً ۳ غزلیں ایسی ہیں جو نسخہ رامپور میں نہیں ہیں۔ اس نسخے میں غزلیات کی تعداد ۵۲۶ ہے اور اشعار کی تعداد ۳۲۴ ہے۔ ۲۳ پانچواں نسخہ راجہ محمود آباد کے کتب خانے میں ہے جو ۵۶/۱۱۹۹ھ - ۵۷/۱۱۹۹ھ کا لکھا ہوا ہے۔ ۲۵ ایک اور نسخہ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں ہے جو ۵۵/۱۱۸۸ھ - ۷/۱۱۸۸ھ کا لکھا ہوا ہے۔ ۲۶ ایک نسخے کا ذکر اسپرنگر نے اپنی وضاحتی فہرست میں کیا ہے جو ۶۶/۱۱۷۹ھ - ۶۷/۱۱۷۹ھ کا لکھا ہوا ہے۔ ۲۷ ”دیوان زادہ“ کے حوالے سے حاتم کی شاعری کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

دیوان فارسی : حاتم نے ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ”فارسی گوئی میں میرزا صائب کا پیرو ہے۔“ ۲۸ مصحفی نے لکھا ہے کہ ”فارسی میں بھی ایک مختصر سا چار جزو کا دیوان متاخرین کے انداز میں لکھا تھا۔“ ۲۹ اور یہ رائے دی تھی کہ ”چار جزو کا دیوان بھی صائب کے انداز میں ہے۔“ ۳۰ محمد حسین آزاد کی نظر سے بھی یہ دیوان فارسی گزرا تھا جس کی تفصیل انہوں نے دی ہے کہ ”شاء حاتم کا ایک دیوان فارسی میں بھی ہے مگر بہت مختصر۔ میں نے دیکھا وہ ۱۱۷۹ھ کا خود ان کے قلم کا لکھا ہوا تھا۔ غزل ۹۰ صفحے، رباعی و فرد وغیرہ ۶۵ صفحے۔“ ۳۱ پروفیسر زور نے لکھا ہے کہ ”افسوس ہے اس دیوان کے کسی نسخے کا اب تک کہیں پتا نہیں چلتا۔“ ۳۲ حسرت موہانی نے بھی اسے نایاب بتایا ہے۔ ۳۳ حاتم کے دیوان فارسی کا ایک نسخہ

مسلم یونیورسٹی علی گڑھ (ذخیرہ منیر عالم) میں محفوظ ہے جس کا تعارف مختار الدین احمد نے پہلی بار کرایا ہے۔ ۳۴ یہ دیوان بھی، جیسا کہ اس کے ترقیمے سے ظاہر ہے، حاتم کے شاگرد مکند سنگھ فارغ بریلوی نے ۱۱۹۵ھ میں لکھا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب فارغ ”دیوان زادہ“ (اردو) لکھ کر فارغ ہوئے تو اس کے فوراً بعد حاتم کا دیوان فارسی بھی لکھا۔ ترقیمے میں فارسی دیوان کو بھی ”دیوان زادہ“ کہا گیا ہے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ جسے حاتم نے دیوان قدیم سے انتخاب کر کے اپنے نئے دیوان کا نام دیوان زادہ رکھا تھا، اسی طرح یہ دیوان بھی حاتم کے دیوان فارسی کا انتخاب ہے۔ مختار الدین احمد نے لکھا ہے کہ دیوان زادہ (فارسی) میں ۱۱۷۷ ردیفوں میں ۳۳۲ غزلیں درج ہیں اور ان کے علاوہ رباعیات، مثنوی اور فردیات بھی شامل ہیں۔ ایک مثنوی ”وصف قہوہ“ بھی ملتی ہے۔ دیوان فارسی میں اشعار کی تعداد ۱۲۹۸ ہے۔ ۳۵ دیوان فارسی دیوان اردو کے بعد مرتب ہوا جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہے :

کردہ ام حاتم چو دیوان در زبان ریختہ

می تو اب در فارسی ہم کرد دیوانے دگر

دیوان فارسی میں یعقوب علی خان، عمدة الملک امیر خاں انجام، نواب معتمد الدولہ، سید بادل علی وغیرہ کے نام بھی اشعار میں آئے ہیں۔ حاتم کی فارسی شاعری پر صائب کے مثالیہ رنگ کا اثر بہت واضح ہے۔ اس میں عشقیہ اشعار کے ساتھ ساتھ ایسے اشعار کی تعداد بھی کافی ہے جس میں بے ثباتی، دہر، فقر و فنا اور دوسرے اخلاق موضوعات کو شعر کا جامہ پہنایا گیا ہے۔ حاتم کے فارسی کلام میں سادگی کے ساتھ چنگی کا احساس ہوتا ہے۔ انہیں زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے اور موضوعات میں بھی تنوع ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

بکار اہل دنیا انقلاب از خویش می باشد

شکست از پہلوئے خود میرسد امواج دریا را

عمر یا شد کہ من بدست سب

توبہ کردم ز پارسائی با

بر چند در زمانہ نشان سخن نمائد

حاتم ترا ہمیشہ سغب پروری بیاست

اہل دل را جز قناعت نیست جمہیت دگر

بر گدای را بکنج فقر شہابی یاقم

از عدم تا یہ وجود و زوجود ہم بہ عدم
ہمہ درد آسہ بودم ہمہ درماب رقم
از کثرت خیال تو دل را بہ ہیں کہ من
آئینہ خانہ بود ہری خسانہ کردہ ام
آہنہار رفتہ ام زخود کہ ہنوز
سالمہا شد در انتظار خودم

حاتم نے بعض اردو الفاظ کو بھی فارسی اشعار میں استعمال کیا ہے ، مثلاً ان اشعار میں پان ، ہولی ، پتا پتا کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں :

وصف لعلش دھم رنگیں کرد
اے دل از منت پان فارغ باش
میان بلب و گل رسم ہولی است مگر
کہ ہر چمن شدہ امروز زعفرانی ہوش
در انتظار تو ہر پتہ پتہ در گلشن
ستادہ اند ہم صف کشیدہ دوش بدوش

اردو نثر : شاہ حاتم کی اردو نثر کا ذکر ”مجمع الانتخاب“ کے علاوہ کسی تذکرے میں نہیں آیا ۔ شاہ کمال نے لکھا ہے کہ ”اس بزرگ کا دیوان فقیر کے پاس تھا ۔ نسخہ مفرح الضحک ، معتدل من طب الظرافت جو چنگا بھلا کھائے سو بھار ہو جائے۔ یہ نسخہ دیوان شاہ حاتم میں شامل تھا اس بنا پر انتخاب کیا گیا۔“ ۳۶۷ شاہ کمال نے کلام حاتم کا انتخاب بھی اسی دیوان سے دیا ہے ۔ اس نثر کے بارے میں یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یا تو یہ دیوان قدیم میں شامل تھی اور جعفر زلی کے رنگ نثر سے متاثر ہو کر لکھی گئی تھی یا پھر اس زمانے کی یادگار ہے جب شاہ حاتم عمدة الملک امیر خاں انجم (م ۵۹/۱۱۰۶ھ) کے ہاں خدمت بکاولی پر مامور تھے ۔ انجم لطیف ، باز اور ہنسوز انسان تھے اور اس قسم کی چیزوں کو پسند کرتے تھے ۔ ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں حاتم نے خود لکھا ہے کہ انھوں نے جو کچھ لکھا وہ دیوان قدیم میں شامل کر دیا تھا ۔ ”جو کچھ برا بھلا اس نے زبان کی زبانت سے نکالا اسے دیوان قدیم میں داخل کر لیا۔“ اس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ یہ نثر بھی ان کے اس دیوان قدیم میں شامل ہوگی جس میں ۵۱۶۶ھ سے پہلے کی سب تخلیقات شامل تھیں ۔

شاہ حاتم نے اردو نثر میں ایک ایسا نسخہ مرتب کیا ہے جس میں ناممکن الحصول چیزوں کو اکٹھا کر کے مزاح پیدا کیا گیا ہے ۔ اسے پڑھ کر بے ساختہ

ہنسی آتی ہے ۔ یہ ایک ایسی مزاحیہ نثر ہے جس میں اطبائے اور ان کے نسخوں کا خاکہ اڑایا گیا ہے ۔ جعفر زلی نے بھی مزاحیہ نثر لکھی ہے لیکن جعفر کی نثر کی بنیادی زبان فارسی ہے اور اردو کے الفاظ کثرت سے اس کے وجود پر غالب ہیں لیکن حاتم کی اس مزاحیہ نثر کی بنیادی زبان اردو ہے ۔ شاہ حاتم سے پہلے مزاحیہ اردو نثر شال و دکن میں کہیں نہیں ملتی ۔ اس نثر میں روایت تو جعفر زلی کی ہے لیکن زبان و اسلوب اردو ہے ۔ اس نسخے کا بڑا حصہ چونکہ اجزائے ترکیبی پر مشتمل ہے اس لیے ضائر و افعال کا استعمال نہ ہونے کے برابر ہے لیکن اس کا ذخیرہ الفاظ پورے طور پر اردو سے تعلق رکھتا ہے ۔ نسخے کے ابتدائی حصے میں اجزائے ترکیبی میں قافیے کا التزام بھی کیا گیا ہے مثلاً ”شرابی کی ہک ہک ، بھنگی کی جھک جھک۔“ ”کلاہوت کا الپ ، ہاسنہن کا جاپ۔“ ”یکنٹھ کی کینچ ، کھیر کی پیچ۔“ وغیرہ ۔ آخری حصے کی نثر مربوط ہے جس میں نسخہ بنانے اور اس کو استعمال کرنے کی ترکیب بیان کی گئی ہے ۔ چونکہ شاہ حاتم کا یہ نسخہ بہت کمیاب ہے اس لیے اس مختصر نمونہ نثر کو یہاں درج کیا جاتا ہے تاکہ جعفر زلی کی روایت کی یہ صورت بھی سامنے آجائے :

”نسخہ مفرح الضحک معتدل من طب الظرافت جسے چنگا بھلا کھائے سو بھار ہو جائے۔“

چاندنی کا روپ ، دوپہر کی دھوپ ، چوڑیل کی چوٹی ، بھتنے کی لنگوٹی ، پریوں کی نظر گزر ، دیو کی نظر ، جوگی کی بھری ، اینڈ بھینسا سو کی ، تیس تیس ٹکے بھر ۔

کبوتر کی غٹ گوں ، مرغی کی ککڑوں ، چیل کی چیل چل ، کیڑوں کی ریل ریل ، پشم خایہ پیر ، جوگانی شتر ، بکری کی میں ، کڑے کی ٹیں ، آٹھ آٹھ رتی ۔

چھہر کا بھیجا ، ڈانن کا کلیجا ، دریا کی موجوں کا بل ، غول بیابانی کی چہل ، جیہاکی پیر ، چڑیوں کی ہیر ، کیچوے کی انگڑائی ، کچھووں کی جانی ، بارہ بارہ ماشہ ۔

بٹال کا تارا ، آنتو کی چنگی ، برف کا انگارا ، جونک کی پسلی ، فاختہ کی ہنسی ، بڑھاگل کے اندھے کی زردی ، پرند کا اوڑنا ، مرغابی کا تیروا ، ساڑے تین تین عدد ۔

بھینے کا گوز ، بالک کا چوز ، مینڈک کی ٹرٹر ، گلہری کی چرچر ،

امرد کی ڈھاڑی کا بال ، شیطان کا انزال ، اُلتو کا کُھر ، چڑیا کی پھر ، باج باج گز۔

بڑھیا کی بکارت ، بھڑوے کی غیرت ، دغا بازوں کی کانا بھوسی ، کتیا کی ۔۔۔ بھوسی ، باندی کا بڑبڑانا ، بیبی کا جھنجھلانا ، بیل کی چمک ، بادل کا کڑکڑانا ، دو دو بالشت۔

شرابی کی بک بک ، بونگی کی جھک جھک ، پوستی کی اونگھ ، انیمی کی پینک ، لائٹی کی چوٹ ، منہ کی بوٹ ، چوروں کی ہست ، مکھیوں کی بھنبھاہٹ ، چار چار ہل۔

تیریا رچرتر ، پلپا بہتیر ، کلانوت کا الپ ، ہاسنہن کا جاپ ، بیکٹھو کی کینچ ، کھیر کی پینچ ، برسات کی گھٹا ، راجہ ، باسک کے سر کی جتا ، دو دو تل۔

ہواصل کے دانت ، بھنگے کی آنت ، جوں کے تلے کی مائی ، پیھو کی آنکھ ، سانپ کا پنچ ، پھلی کے پانوں ، چوٹی کا کان ، کتجانی کی لاک ، پونے دو دو انگل۔

پتھنی کا خصیہ ، خچر کا اندا ، گدھی کے سینک ، آدمی کی دم ، زنانی کی اوہ ، پیچڑے کی تالی ، مظلوم کی آہ ، سوت کی ڈاہ ، اڑھائی اڑھائی گز۔

کنچنی کا غرا ، کُٹنی کا مکر ، مشاط کی ڈھنڈیلی ، شیر خورے کے دانت ، چھوکرپوں کی آنکھ بھولی ، موئے کا رنڈاپا ، موت کی پرچھائیں ، ظلمات کی اندھیری ، یس یس بسوے۔

جونک کی پھریری ، گھڑیاں کی ٹھاں ٹھاں ، بازار کی چپ ، چیلے کا شعور ، احق کی واہ واہ ، اندھے کی سرت ، رزالی کا ہوت ، بے حیا کی چخی ، آٹھ آٹھ تسو۔

موسل کی دھمک ، عطر کی مہک ، چراغ کی جوت ، گھوڑے کی تے ، شتر غمزہ ، طوطی کی بتیوں ، ہودنے کی توہی توہی ، گرگٹ کا رنگ بدلنا ، سات سات جریب۔

زمین کی ناف ، آسمان کا شکاف ، شفق کی لالی ، بادل کی ٹھنک ، گنبد کی آواز جفتی باز ، بانکے کی اخ تھو ، سایہ دیوار قہقہہ ، گیارہ گیارہ لپ

لاکھ کی چھال ، راکھ کی چھکال ، سمندر کی جڑ ، اسرائیل کی جڑ ،

مشک کا ہات ، عنبر کا ہات ، سببی کے پاٹ ، نو لو فرت ۔
راس پول ، باد پول ، بھیلی کے پھل ، سنگھاڑے کی گٹھلی ، انبلی کی گٹھلی ، پیاز کی کھلی ، ایک ایک چاقو۔

پیم رس ، گن رس ، رس گورس ، ہٹ رس ، پوست لقرہ ، پوست طلا ، زردی کھربا ، سفیدی مروارید ، سرخی یاقوت ، پونے تین تین چٹکی۔

عرق نعناع ، عرق بابا ، عرق ماما ، خبیرہ فالودہ ، ورق لورتن ، شربت اجل ، آدھی آدھی مٹھی۔

دھول جھکڑ ، لات مکی ، گھونسا گھانسی ، گالی گلوچ ، اکتا پنچی ، نانا نیری ، بولی ٹھولی ، ہی ہی کھی کھی ، دانٹا کل رکل ، گویا چھی چھی ، بوٹ لعنت ، پھٹے منہ ، اتنے ہوں۔

ان سب دواؤں کو لے کر ، رات ہو نہ دن ہو ، نہ صبح ہو نہ شام ہو ، نہ باسی پانی ہو نہ تازہ پانی ، اس میں بھگا کر تالی کی مل ، مٹھی کے لٹے سے پیسے ۔ پھر سکڑی کے جالے کی صافی میں چھان کر فرشتے کے موت میں خشخشی کے ساتویں حصے برابر گولی باندھے ۔ وقت نزع کے بطخ کے دودھ سے ایک کف پا پھانکے ۔ کھانے پینے ، سونے بیٹھنے ، دیکھنے بولنے ، سننے سونگھنے سے پرہیز کرے اور جب خوب بھوک لگے تو اسے لوے پیزاروں سے زیادہ نہ کھاوے ۔ حاتم کہے ایک روگ سے ستر روگ کو پیدا کرے ۔ جس کا ہزار نام ایک اللہ ۔ نسخہ تمام شد ۳۷۷

شاہ حاتم کی اس نثر پر دکنی زبان کے اثرات کی پرچھائیں بھی نہیں پڑی ۔ یہ خالص شاہجہان آباد کی زبان ہے اور اس میں ایسے الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو اس دور کی عام ٹکسالی زبان کا حصہ تھے ۔ زیادہ تر الفاظ ایسے ہیں جو آج بھی مستعمل ہیں ۔ بعض الفاظ ایسے ہیں جن کی شکل آج بدل گئی ہے ۔

فارسی نثر : شاہ حاتم کی واحد فارسی نثر دیوان زادہ (آردو) کا دیباچہ ہے جو آردو ادب کی تاریخ میں اس لیے اہمیت رکھتا ہے کہ اس سے اس دور کے لسانی زاویوں اور بدلے ہوئے شعور کا پتا چلتا ہے ۔ شاہ حاتم نے اس دیباچے میں ان تبدیلیوں کا ذکر کیا ہے جو اس دور کی ادبی زبان میں آئیں اور جہت سے آردو زبان کا رنگ روپ اور طرز و آہنگ بدل گیا ۔ جہاں انہوں نے یہ بتایا ہے

کہ فارسی شاعری میں وہ میرزا صائب کے پیرو ہیں اور ریختہ میں ولی کو استاد مانتے ہیں ، وہاں یہ بھی بتایا ہے کہ ان کے معاصرین کون تھے ۔ معاصرین کے معنی یہ نہیں ہیں کہ اس دور میں کون کون سے شعرا زندہ تھے ۔ ایسا ہوتا تو معاصرین کی فہرست طویل ہوتی ۔ بلکہ وہ شعرا جو تخلیقی سطح پر ان کے شعور اور شعری عمل میں کسی خاص اہمیت کے حامل تھے ۔ معاصرین کی اس فہرست میں لیہام گویوں کے سرخیل شاہ مبارک آبرو بھی شامل ہیں اور ردعمل کی تحریک کے نقاش اول مرزا مظہر بھی ۔ ان کے علاوہ شرف الدین مضمون ، احسن اللہ احسن ، میر شاکر ناجی اور غلام مصطفیٰ یک رنگ بھی شامل ہیں ۔ اس دیباچے میں شاہ حاتم نے بتایا ہے کہ اب ہر علاقے کی زبان کے الفاظ ترک کر کے عام فہم عربی فارسی الفاظ اور روزمرہ شاہجہان آباد کے استعمال سے لیا معیار مقرر ہوا ہے ۔ ان کے علاوہ چند اور باتوں کا بھی خاص طور پر خیال رکھا جاتا ہے :

- (۱) ریختہ میں فارسی کے فعل و حرف مثلاً در ، بر ، از ، او وغیرہ کو استعمال کرنا جائز نہیں ۔
- (۲) عربی و فارسی الفاظ کو صحتِ املا کے ساتھ لکھنا چاہیے ۔ مثلاً تسبیح کو تسمبی یا صحیح کو صحی لکھنا درست نہیں ہے ۔
- (۳) متحرک الفاظ کو ساکن اور ساکن کو متحرک ۔ مثلاً "مرض" کو "مرض" یا "غرض" کو "غرض" استعمال کرنا درست نہیں ہے ۔
- (۴) ہندوی بھاکا کے الفاظ مثلاً نین ، چگ ، لت ، بسر ، مار ، موا ، درس ، سجن ، من ، موہن وغیرہ کو شاعری میں استعمال نہیں کرنا چاہیے ۔
- (۵) پر کے بجائے پہ ، ہاں کے بجائے یاں ، وہاں کے بجائے وان کا استعمال شاعری میں عیب ہے ۔
- (۶) زیر ، زیر ، پیش کے الفاظ کو قافیہ بنانا یا فارسی قافیے کو ہندی قافیے کے ساتھ بالذمنا جیسے بولا کا قافیہ گھوڑا ، سر کا قافیہ دھڑ لانا درست نہیں ہے ۔
- (۷) البتہ ہائے ہوز کو الف سے بدلنے کی اجازت ہے کیونکہ عام و خاص سب اسی طرح بولتے ہیں ۔ مثلاً بندہ کو بندا ، پردہ کو پردا ، شرمندہ کو شرمندا وغیرہ ۔
- (۸) روزمرہ اور محاورے کی غلطی یا قصاحت کی خلاف ورزی کسی طرح جائز نہیں ۔

شاہ حاتم نے دیباچے میں اس بات کا اعتراف بھی کیا ہے کہ اس قسم کی زبان انہوں نے دیوانِ قدیم میں استعمال کی ہے اور جسے دیوانِ زادہ میں "مثنوی شہوہ و حقد" میں اس لیے باقی رکھا ہے تاکہ قدیم و جدید کا فرق سامنے آ سکے ۔ زبان و بیان کی سطح پر یہ اتنی بڑی تبدیلی تھی جس نے زبان کا رنگ روپ بدل دیا اور دہلی کی زبان ، اس کے روزمرہ اور لہجے نے ولی دکنی کی زبان کی جگہ لے لی ۔ شاہ حاتم کا یہ دیباچہ ردعمل کی تحریک کے زیر اثر ، آنے والی تبدیلیوں کا منشور اور اپنی نوعیت کی منفرد اور اہم تاریخی دستاویز ہے ۔

شاہ حاتم ایک ایسے تنقیدی شعور کے مالک تھے جو انہیں بدلنے زمانے اور نئے ذہنی ماحول کا ساتھ دینے کی ہر دم ترغیب دے سکتا تھا ۔ اپنا نیا دیوان (دیوانِ زادہ) اسی تنقیدی شعور کے ساتھ اس انداز سے مرتب کیا کہ نہ ان سے پہلے اور نہ ان کے بعد کسی نے اپنا دیوان اس طور پر مرتب کیا ۔ گردیزی نے یہ کہہ کر کہ "طبع صبریش نقد و قلب سخن را نثار" ۳۸۶ حاتم کی اسی تنقیدی صلاحیت کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ وہ شروع سے لے کر آخر تک ایک ممتاز شاعر کی حیثیت سے سارے برعظیم میں نمایاں رہے ۔ شفیق نے انہیں "علامہ" سخن طرازان ۳۹۶ لکھا ہے ۔ شورش نے لکھا ہے کہ "اس کے اشعار اکثر لوگوں کی زبان پر ہیں ۔" ۳۰۰ اور عشقی نے بتایا ہے کہ "ہندوستان کے گوئے زیادہ تر اس کے حالیہ اشعار حال و قال کی محفل میں گاتے ہیں اور صوفیہ مشرب درویشوں کو وجد و حال میں لاتے ہیں ۔" ۳۱۰ خود شاہ حاتم کو بھی اس بات کا احساس تھا :

ہند سے قاہد کن ہو چھ لے سب سے حاتم
کون گھر ہے ترے اشعار کہاں ہے کہ نہیں (دیوانِ حاتم)
رات دن جاری ہے عالم میں مرا فیض سخن
گو کہ ہوں محتاج پر حاتم ہوں ہندوستان کے بیچ

(دیوانِ حاتم دیوانِ زادہ)

احمد علی یکتا نے لکھا ہے کہ " (آج کل کے) بیشتر استاد اس کے شاگرد ہیں ۔" ۳۲۰ معاصر تذکرہ نویسوں نے حاتم کے حسنِ اخلاق اور شرافت و انسانیت کی تعریف کی ہے ۔ صرف میر ہی وہ تذکرہ نویس ہیں جنہوں نے حاتم کو "جاہل و ستمکن ، مقطوع وضع ، دیر آشنا ، غنا ندارد" ۳۳ لکھا ہے اور اس کی وجہ ، افغان

ہن کر ، بطرز سوال یہ بتائی ہے کہ ”بتا نہیں چلتا کہ یہ رگ کہن شاعری کے سبب سے ہے کہ مجھ جیسا کوئی دوسرا نہیں ہے یا اس کی وضع ہی ایسی ہے۔ بہر حال ہمیں ان باتوں سے کیا تعلق ، آدمی اچھا ہے۔“ اتنا کچھ لکھ کر بھی میر کی رگ کہنہ پروری ٹھنڈی نہیں پڑی تو حاتم کے اس شعر کو انتخاب میں شامل کر کے :

ہائے درد سوں ملا تھا کیوں آگے آیا مرے کیا مرا
یہ لکھا کہ یہ شعر میرا ہوتا تو میں اس طرح کہتا :

مبتلا آتشک میں ہوں اب میں آگے آیا مرے کیا مرا

اس دور میں میر گروہ بندی میں لگے ہوئے تھے اور چاہتے تھے کہ وہ سب استادوں کو راستے سے ہٹا کر خود صدر مجلس بن جائیں۔ حاتم پرانے استاد تھے اور ان کے شاگرد ساری دلی میں پھیلے ہوئے تھے۔ اس دور میں میر کا اگر کوئی حریف تھا تو صرف یقین یا حاتم تھے۔ نکات الشعرا میں حاتم کے خلاف یہ کاروائی میر کی اسی ادبی سیاست کا حصہ تھی۔ میر کچھ کہتے تو شاگردانِ حاتم ان کی خبر لیتے۔ حاتم کے شاگرد بقا سے میر کا جھگڑا ہوا تو طرفین نے ہجویں لکھیں۔ میر نے اسی زمانے میں مثنوی ”اژدر نامہ“ لکھی جس میں اپنے معاصرین کو کیڑے مکوڑے کہا۔ حاتم کے شاگرد نثار نے اسی مشاعرے میں جواباً یہ شعر پڑھا ۳۵۵ :

حیدر کتار نے وہ زور بھٹا ہے نثار

ایک دم میں دو کروں اژدر کے کلتے چبر کو

بقا نے بھی جوابی حملہ کیا :

ہکڑی اپنی سنبھالے گا میر اور بستی نہیں یہ دلی ہے

میر نے حاتم کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اسے اس پس منظر میں دیکھنا چاہیے۔ شاہ حاتم نے تقریباً ستر سال شاعری کی اور ہر اس رجحان کا ساتھ دیا جو اس عرصے میں مقبول عام ہوا۔ اردو شاعری کی روایت کو پھیلانے اور آگے بڑھانے والوں میں ان کی حیثیت مسلم ہے۔ شاہ حاتم کی امتیازی صفت یہ ہے کہ انہوں نے نئی نسل کے شاعروں کے لیے ایسی سازگار تخلیقی فضا بنائی جس میں ان کا تخلیقی عمل آسان ہو گیا۔ انہوں نے اپنی شاعری سے امکانات کے ایسے سرے ابھارے جنہیں نئی نسل کے شعرا اپنے تصرف میں لا سکے۔ وہ شہر آشوب لکھتے ہیں لیکن ان کا شاگرد سودا اپنے استاد کے ابھارے ہوئے امکانات میں ، اپنی تخلیقی قوت شامل کر کے ، شہر آشوب کی صف کو مکمل کر لیتا ہے ،

اسی لیے شاہ حاتم کے کلام میں ایک آج کی کسر کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے دیوان کا مطالعہ کرتے ہوئے نئی نسل کے شعرا کے اشعار بار بار ہمارے ذہن کے دریچوں پر دستک دیتے ہیں اور اس کی وجہ یہی ہے کہ شاہ حاتم اپنی شاعری میں امکانات کے سرے ابھارتے ہیں اور ادھورے پن کے احساس کے ساتھ دوسروں کو انہیں مکمل کرنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ اگر اس دور میں شاہ حاتم ، مظہر ، یقین اور تاباں وغیرہ یہ کام نہ کرتے تو میر درد و سودا تخلیقی سطح پر وہ کارنامے انجام نہیں دے سکتے تھے جو ، ان لوگوں کی بنائی ہوئی سازگار فضا میں ، انہوں نے انجام دیے۔ روایت یونہی بنتی اور اپنے ارتقائی منازل طے کرتی ہے۔ شاہ حاتم کے یہ چند شعر پڑھیے اور دیکھیے کن کن شاعروں کی آوازیں ان اشعار میں واضح طور پر سنائی دے رہی ہیں :

خواب میں تھے جب ٹلک تھا دل میں دنیا کا خیال
کھل گئی تب آنکھ تو دیکھا تو سب افسانہ تھا
عشق نے چٹکی سی لی پھر آگے میری جان کے بیچ
آگ سی کچھ لگ گئی ہے سینہ بربان کے بیچ
تم تو بیٹھے ہوئے ہر آفت ہو
اوٹو کھڑے ہو تو کیسا قیامت ہو
اس کے وعدے سبھی ہیں سچ حاتم
دن برس ہے کھڑی مہینا ہے
گرم بازاری تری یاروں سے ہے
جنس کی قیمت خریداروں سے ہے
تمہارے عشق میں ہم ننگ و نام بھول گئے
جہاں میں کام تھے جتنے تمام بھول گئے
اے مرے دل کے خریدار کہاں جاتا ہے
عشق کے گرمی بازار کہاں جاتا ہے
خدا کے واسطے اس سے نہ بولو
نشے کی لہر میں کچھ بک رہا ہے
رات میرے فغان و نالے سے
ساری بستی لہہ نیشد بھر سوئی
ہکڑی اپنی یہاں سنبھال چلو
اور بستی نہ ہو یہ دلی ہے

بدن پر کچھ سرمے ظاہر نہیں اور دل میں سوزش ہے
خدا جانے یہ کس نے راکھ اندر آگ دابی ہے
جو دل میں آوے تو نیک دیکھ اپنے دل کی طرف
کہ اس طرف کو ایدھر سے بھی راہ لگنے ہے
مدت سے خواب میں بھی نہیں نیند کا خیال
حیرت میں ہوں کہ کس کا مجھے انتظار ہے
ارے بے مہر مجھ کو روتا چھوڑو
کہاں جاتا ہے مینہ برستا ہے
اے صبا کس طرف کو گزری تھی
مجھ سے ہوئے نگار آوے ہے
گلشنِ دہر میں سو رنگ ہیں حاتم اس کے
وہ کہیں گل ہے، کہیں بو ہے، کہیں بوٹا ہے

ہم نے سرسری طور پر ایک ایک شعر ردیف الف، ج اور واؤ سے اور باقی شعر
ردیف بے سے لیے ہیں۔ ورنہ حاتم کے دیوان سے ایسے سینکڑوں اشعار چنے جا
سکتے ہیں جن میں اس دور کی ساری آوازیں سنیں جاسکتی ہیں۔ یہ اشعار پر اثر
ہونے کے باوجود جذبے کے اظہار میں ایک کمی کا احساس دلاتے ہیں۔ اسی کمی
کو اس دور کے دوسرے شعرا پوری کر دیتے ہیں۔ اسی لیے حاتم کی آواز اس
دور کے ہر شاعر کی آواز میں شامل ہے۔ تخلیقی اعتبار سے شاہ حاتم کے اصل
مرتبے کو اس وقت سمجھا جاسکتا ہے جب ان کی شاعری کے اس حصے کو سامنے
رکھا جائے جو میر، درد اور سودا کی شاعری کے عروج سے پہلے کا ہے۔ ان
کی شاعری شمالی ہند میں نہ صرف ابتدائی دور کی نمایاں ترین شاعری ہے بلکہ وہ
اپنی طویل عمر اور مسلسل شعر گوئی کے باعث میر و سودا کے دور میں بھی شامل
ہیں۔ ان کی منتخب شاعری کو اگر میر کی عموسی شاعری میں ملا دیا جائے تو
فرق کرنا دشوار ہوگا۔ مختلف رجحانات، شخصیت کی تبدیلی اور مزاج کے فرق
کو سامنے رکھ کر شاہ حاتم کی شاعری کو تین ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

(۱) پہلا دور ابتدا سے نادر شاہ کے حملے ۱۷۳۹ء تک۔

(۲) دوسرا دور ۱۷۳۹ء - ۱۷۵۶ء تک۔

(۳) تیسرا دور ۱۷۵۶ء - ۱۷۸۳ء تک۔

پہلے دور میں زبان و بیان اور طرز ادا کے لحاظ سے ان کی شاعری پر ولی
دکنی کا اثر نمایاں ہے اور ایہام گوئی اس دور میں ان کا پسندیدہ رجحان ہے۔

عشقیہ مضامین، معاملات اور اخلاق موضوعات بھی اسی رنگ میں رنگے ہوئے
ہیں۔ اس دور میں ان کی شاعری میں وہ کچھ نہیں نظر آتا ہے جو ہر شاعر کے
ابتدائی دور میں ملتا ہے۔ اس دور میں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فارسی شاعری
کے مضامین و خیالات، رمزیات و علامات کو اردو شاعری کے قالب میں اس طور
پر ڈھالا جا رہا ہے کہ اردو زبان فارسی اثرات کے تلے دبی نہیں بلکہ ابھرتی ہے۔
اکثر اشعار کے لہجے میں جو دھما پن، گھلاوٹ اور رس ہے وہ فارسی شاعری کا
اثر رکھنے کے باوجود ایک اپنا الگ مزاج رکھتا ہے۔ یہی مزاج اردو شاعری کی
روایت کا وہ دھندلا نقش ہے جو نکھر کر میر کے ہاں طرزِ میر بتا ہے اور جس
کی خارجیت سودا کی شاعری میں ابھرتی ہے:

نہیں آسان راہِ عشق میں ثابت قدم رکھنا

لبوں کو خشک، دل کو سرد اور چشموں کو غم رکھنا

(نسخہ لاہور ۱۱۳۱ھ)

آسان نہیں ہے شوخ شکر کو دیکھنا

جی کو نذر کسرو تب اس پر نظر کرو

(نسخہ لاہور ۱۱۳۳ھ)

حاتم کہتے ہیں غم کو میاں ایک جا تو رہ

آنکھوں میں آ بسو یا مرے دل میں گھر کرو

(نسخہ لاہور ۱۱۳۳ھ)

جس کو تیرا خیال ہوتا ہے اس کو جینا حال ہونا ہے

(نسخہ لاہور ۱۱۳۵ھ)

تو نے دیکھا نہ کبھو پیار کی نظروں سے بچے

جی لنگل جانے کا میرا اسی ارمان کے بیچ

(نسخہ لاہور ۱۱۳۶ھ)

دیکھو جیتا بھی ہے کون اور مرنا ہے کون

دھوم ہے عائم میں وہ ٹکے ہے اپنے گھر سے آج

(نسخہ لاہور ۱۱۳۶ھ)

یہ اشعار ایہام گوئی کے دور میں کہے گئے ہیں لیکن ان میں وہ دھندلا

دھندلا سا نقش ابھر رہا ہے جو آنے والے دور میں میر و سودا کے ہاں مکمل

ہوتا ہے۔ رنگِ ولی کے اثرات کی مثالیں چونکہ ہم ”دیوان قدیم“ کے ذیل میں

پچھلے صفحات میں دے آئے ہیں اس لیے ان کا اعادہ یہاں غیر ضروری ہے۔ اس دور میں دوسرا وہ ہندوی اثر ہے جو ایک طرف ایہام گوئی میں نظر آتا ہے اور دوسری طرف ہندوی الفاظ و تراکیب کے استعمال اور ان سے پیدا ہونے والے لہجے میں نظر آتا ہے۔ حاتم کے ہاں یہ ہندوی اثر ایک الگ مزاج کا احساس دلاتا ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فارسی بحرین ہندی لہجے میں دوسرے طور پر جذب نہیں ہو رہی ہیں۔ یہ غراہت اس دور کے ہر شاعر کے ہاں محسوس ہوتی ہے۔ ناجی کے ہاں یہ غراہت بہت زیادہ ہے لیکن حاتم کے ہاں اس میں قدرے اعتدال کا احساس ہوتا ہے۔ ابتدا میں یہ رنگ شاہ حاتم کے ہاں دو الگ الگ متوازی رنگوں کی عکاسی کرتا ہے لیکن دوسرے اور تیسرے دور میں امتزاجی عمل سے گزر کر یہ ایک ایسا رنگ بن جاتا ہے جو میر و سودا کے دور میں جا کر پوری طرح چمکتا ہے۔ ابتدائی دور میں شاہ حاتم کے ہاں اس اثر کی یہ صورت ہے :

آیا تھا رات دل کو چرانے شگفت بچار
وہ برہمن کے حق میں ہمارے ہوا ذکیت
زلفوں کی ٹانگی تو تیرے ہم نے کیلیاں
پیر ابرواں سے پس نہیں چلتا کہ ہیں ہنکیت
تیری خدمت کو گر نہیں کوئی
ہم تو بہت گے ترے کرت ہمارے
لگتے ہے زخم دل پر ہر برس برسات میں دونا
کہ بجلی جون سروہی ہوئے ہے اور ابرجوں اونا
لگامت ہاتھ ان کالوں کے تیں اے بوالہوس ہرگز
کہ مشکل ہے گان کالوں کو بن منتر پڑھے چھونا

۱۵۱/۱۴۹۹ع میں نادر شاہ کے حملے نے نشاط و طرب کی بساط الٹ دی۔ نادر شاہ تحت طاؤس کے ساتھ مغلیہ سلطنت کا وقار بھی اپنے ساتھ لے گیا۔ کسی میں اتنی طاقت نہیں تھی کہ اس بکھرتی ہوئی سلطنت کو سنبھال لے :

داغ ہے ہاتھ سے نادر کے سرا دل تاباں

تہیں مقدور کہ جا چھین لوں تخت طاؤس (تاباں)

سارا معاشرہ انسردگی و یاس کی کبیر میں لپٹ گیا۔ حاتم کے ہاں بھی اس کیفیت کا اظہار ہوتا ہے :

اس زمانے میں ہمارا دل نہ ہو سکیوں کر اداس
دیکھ کر احوالِ عالم اڑتے جاتے ہر حواس (۱۱۵۱ء)
ایک باری تو کیا قتل ایک عالم ظالم
پھر یہ لے ہاتھ میں شمشیر کمر کیوں تو کسی (۱۱۵۱ء)
اس بدلے ہوئے احساس کے ساتھ ایہام کا اثر اور ولی کے طرز کا رنگ اڑنے لگتا ہے اور ”ردِ عمل کی تحریک“ مقبول ہونے لگتی ہے جس کا زور تازہ گوئی اور دل کی بات شاہ جہاں آباد کے روزمرہ میں برجستگی کے ساتھ بیان کرنے پر ہے۔ حاتم بھی نئے تخلیقی اعتدال کے ساتھ یہی راستہ اختیار کر لیتے ہیں۔ دیکھیے ۱۱۵۲/۱۷۴۰ع میں وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں :

ہے عیث حاتم یہ سب مضمون و معنی کی تلاش
موجہ سے جو نکلا سخن گو کے سو موزوں ہو گیا (۱۱۵۱ء)
۱۱۵۹/۱۷۴۶ع کی ایک غزل کے مقطع میں وہ اس تبدیلی کا یوں اظہار کرتے ہیں :

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بسکہ بے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ (۱۱۵۹ء)
اور ۱۱۷۱/۵۸ - ۱۷۵۷ع کی ایک غزل کے مقطع میں وہ یہ بتاتے ہیں کہ اب نام کو بھی ایہام کا چرچا نہیں رہا :

ان دنوں سب کو ہوا ہے صاف گوئی کا تلاش
نام کو چرچا نہیں حاتم کہیں ایہام کا (۱۱۷۱ء)
ایہام کا زور ٹوٹنے کے ساتھ ہی زبان تیزی سے تبدیلی کے عمل سے گزرنے لگتی ہے۔ نئے شاعر، دکنی اردو کے زبان و بیان اور ذخیرۃ الفاظ کو چھوڑ کر، دلی کی زبان کو اختیار کر لیتے ہیں اور اسی کے ساتھ وہ ہندوی الفاظ، جو دکنی اور ایہام گوئی کے ساتھ اردو شاعری میں آئے تھے، ٹکسال باہر ہونے لگتے ہیں۔ یہ ایک ایسی بڑی تبدیلی تھی جس نے ادبی زبان کے رخ کو ایک نئی سمت دے دی۔ حاتم نے پہلے دور میں ایہام کے ساتھ ولی دکنی کی پیروی کی تھی۔ اب دوسرے دور میں نئے رجحان کے ساتھ دلی کی زبان اور فارسی روایت کو اردو شاعری کے قالب میں ڈھاننے کا عمل شروع کیا۔ اس دور میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاہ حاتم نے وہ راستہ پا لیا ہے جس کی انہیں تلاش تھی اور جس کی مثالیں پہلے دور کی شاعری سے ہم اوپر دے آئے ہیں۔ یہی وہ تخلیقی مزاج تھا جسے میر اور درد نے شعور کی آنکھ کھولتے ہی اپنے چاروں طرف پایا

اور جس سے براہ راست واسطہ حاتم کے شاگرد سودا کو پڑا۔ حاتم کے ہاں یہ مخصوص طرز پہلے دور کے آخر میں نمایاں ہونا شروع ہو گیا تھا اور بدلے ہوئے سیاسی حالات کے ساتھ ہی اس کے خدو خال اجاگر ہونے لگے تھے۔ اس طرز میں فارسی و ہندوی اثرات گھل مل کر وہ صورت بناتے ہیں جو اردو طرز کی مختصر اور ممتاز صورت ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ یہ رنگ گہرا ہوتا گیا اور یہی وہ رنگ ہے جو میر، درد، سودا اور اس دور کے دوسرے شاعر اختیار کرتے ہیں۔ اس مخصوص پیرائے کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

- ہوں تصدق اپنے طالع کا وہ کیسا بے حجاب
مل گیا، ہم سے کہ تھا مدت سے گویا آشنا (۵۱۱۵۵)
میں دیکھنے کو مونہ ترا اے یکسو کے کس
سکون ہوں، جاں بلب ہوں، مروں ہوں ترس ترس (۵۱۱۵۵)
پھڑکوں تو سر پٹھے ہے نہ پھڑکوں تو جی گھٹے
تنگ اس قدر دیا مجھے صیباد نے قفس (۵۱۱۵۵)
دل چاہتا ہے مل لیں دم کا نہیں بھروسا
دو دم کی زندگی میں پھر ایک بار ہم تم
مدت ہوئی ہلک سے ہلک آشنا نہیں (۵۱۱۵۵)
کیا اس سے اب زیادہ کرے انتظار چشم
کسو طرح سے سحر تک مری ہلک نہ لگی
ترے خیال میں بے اختیار ساری رات
مل مل کے روٹھ جانا اور روٹھ روٹھ ملنا
یہ کیا خرابیاں ہیں، کیا جگ ہنسائیاں ہیں (۵۱۱۵۶)
ہندوی ہے جانفشانی ہے، غلام قدیم ہے
حاتم کی بندگی کو فراموش مت کرو (۵۱۱۵۶)
کیا ہوا حاتم تجھے، جینے سے اکتایا ہے کیوں
دم غنیمت جان مشفق زندگانی پھر کہاں (۵۱۱۵۸)
پوچھا بھی نہ حاتم کو کبھی دیکھ کے اس نے
ہے کون، کہاں کا ہے، کہاں تھا، کدھر آیا (۵۱۱۵۹)
خبر آنے کی قاصد کے سننے سے جی دھڑکتا ہے
خدا جانے کہ اس ظالم کا اب پیغام کیا ہوگا (۵۱۱۶۱)

- غنجشہ گل کو چمن بیچ کرے شرمندہ
قیری نازک بسندی، بے دہنی، کم سخی (۵۱۱۶۱)
پاؤں ننگے، سر کھلے، وابی تباہی خستہ حال
مر سے پاؤں تک عجب حسرت زدہ تصویر ہے (۵۱۱۶۶)
وہ وحشی اس قدر بھڑکا ہے صورت سے مری یارو
کہ اپنے دیکھ جانے کو مجھے ہمراہ جانے ہے (۵۱۱۶۹)
اس پیرایہ بیان نے اردو شاعری کو وہ معیار دیا جس نے مختصر سے عرصے
میں اسے فارسی شاعری کے مقابل لا کھڑا کیا۔ تصوف بھی اسی دور میں اردو
شاعری کے خون میں شامل ہوتا ہے۔ شاہ حاتم کے ہاں پہلے دور میں بھی یہ
رجحان ملتا ہے لیکن اس دور میں یہ گہرا ہو جاتا ہے۔ سارا معاشرہ، تصوف
کے وسیلے سے، زندگی میں معنی تلاش کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ شاہ حاتم
کے ہاں اس دور کی شاعری میں جہاں کثرت و وحدت، جبر و اختیار، حقیقی و
مجازی، وحدت الوجود اور وحدت الشہود وغیرہ موضوع۔ سخت بنتے ہیں وہاں
اخلاق کاتبی بھی شعر کا جامہ پہنتے ہیں۔ ایسے اشعار کی تعداد، جن میں تصوف،
معرفت اور اخلاق کو موضوع بنایا گیا ہے، خاصی بڑی ہے۔
حاتم کی شاعری کا تیسرا دور ۱۱۴۰ھ/۱۷۲۶ء سے شروع ہوتا ہے۔
اس دور میں ردعمل کی شاعری بھی ختم ہو جاتی ہے اور اس کے امکانات کو
سمیٹنے، کمی کو پورا کر کے نئی تخلیقی توانائی کے ساتھ ایک نئی صورت دینے کا
عمل شروع ہو جاتا ہے۔ میر، درد، سودا اور قاسم کی شخصیتیں بھی سامنے
آ چکی ہیں۔ تخلیقی اعتبار سے یہ دور اردو شاعری کا ایک بہترین دور ہے۔ میر،
سودا اور درد کی آوازوں نے سب شاعروں کی آوازوں کو دبا دیا ہے۔ اگر
ایسے دور میں شاہ حاتم کی شاعری کا چراغ ٹمٹانے نہ لگتا تو حیرت ہوتی۔
شاہ حاتم تو اپنا کام ۱۱۴۰ھ تک پورا کر چکے تھے۔ میرزا مظہر ۱۱۴۰ھ میں
اپنا دیوان فارسی مرتب کر کے کم و بیش فارسی و اردو شاعری ترک کر چکے
تھے۔ اگر حاتم کی جگہ اس عمر کا کوئی دوسرا شاعر ہوتا تو نہ معلوم اس کا
کیا حال ہوتا لیکن یہ شریف النفس انسان اپنی استادی و قدامت کے باوجود
اسی فراخ دلی سے اپنے شاگردوں، نئے معاصروں اور اولاد کے برابر شاعروں کی
زمینوں میں، اعتراف کرتے ہوئے، نہ صرف غزلیں کہہ رہا ہے بلکہ پوری
مغفل میں ان کو داد بھی دے رہا ہے۔ شاہ حاتم کا العید یہ ہے کہ جب انہوں
نے اپنا راستہ دریافت کر لیا، اردو شاعری کو ایک صورت دے دی اور ان

کی خدمات کے اعتراف کا وقت آیا تو اُردو شاعری کو میر، درد اور سودا جیسی شخصیتیں نصیب ہو گئیں لیکن بنیادی بات اپنی جگہ اب بھی اہم ہے کہ اگر شاہ حاتم اپنے دور کے دوسرے شعرا کے ساتھ مل کر یہ کام نہ کرتے تو میر، درد اور سودا بھی وہ نہ ہوتے جو وہ ہیں اور یہی بات دوسری باتوں کے علاوہ تاریخ ادب میں ان کو ایک اہم مقام دلانے کے لیے کافی ہے۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں حاتم کی اس دور کی شاعری کو اگر میر، درد اور سودا کی عمومی شاعری میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا۔ یہ چند شعر دیکھیے :

مدت سے خواب میں بھی نہیں نیند کا خیال
حیرت میں ہوں یہ کس کا مجھے انتظار ہے
موسم گل کا مگر قافلہ جاتا ہے آج
سارے غنچوں سے جو آواز چرس آتی ہے
پھر میں ناس و پیغام کی حاجت کیا ہے
دل میں غنچے کے جو ہے بادر صبا جانے ہے
دل کی لہروں کا طول و عرض نہ پوچھو
کبھو دریا ، کبھو سفینہ ہے
گلی میں اس کی نہ دیکھا کسی کو مگر
اجل گرفتہ کوئی گاہ گاہ نکلے ہے
جو جی میں آوے تو ٹک جھانک اپنے دل کی طرف
کہ اس طرف کو اندھ سے یہی راہ نکلے ہے
درد تو میرے پاس سے مرتے تلک نہ جانو
طاقت صبر ہو نہ ہو ، تاب و قرار ہو نہ ہو

آنے کی ماندگی سے اسے نیند آ گئی گھر اپنا جان خواب میں دلدار ہو گیا
اس درجہ ہوئے خراب الفت جی سے اپنے اثر گئے ہم
جاں ہم نے یہ صرف چند اشعار دے دیں تاکہ بات کی وضاحت ہو سکے
ورنہ اس دور کی شاعری میں ایسے اشعار کثیر تعداد میں ملتے ہیں۔

نیرنگی زمانہ اور انقلاب شاہ حاتم کا ایک اور محبوب موضوع ہے۔ اپنی
کئی قطعہ بند غزلوں اور مختلف اشعار میں اقدار کی شکست و ریخت، زمانے کے
انقلاب اور فرد و معاشرہ پر اس کے اثرات کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ایسے

اشعار دوسرے اور تیسرے دور میں زیادہ ملتے ہیں ؛ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

حاتم اب وقت ہے رزالوں کا
خوار خستہ پھر یہ ہیں آج نجیب (دیوان قدیم)
پچاوے حق عذابِ جوع سے اس دور میں یارو
جدھر سنتا ہوں اب سب کی زبان پر روٹی روٹی ہے (۵۱۱۶۵)
عجب احوال دیکھا اس زمانے میں امیروں کا
نہ ان کو ڈر خدا کا اور نہ ان کو خوف پیروں کا (۵۱۱۶۷)
ملا دے خاک میں خدا نے پلک کے لگنے میں شاہ لاکھوں
جنہوں کے ادلا غلام رکھتے تھے اپنے چاکر سپاہ لاکھوں (۵۱۱۶۹)
روٹی کپڑا مکان سب کی بنیادی ضرورت ہے :
گدا یا شاہ کوئی ہو موافقِ قدر پر اک کے
لباس و قوت و مسکن سب کو ہے درکار دیا میں (۵۱۱۷۳)
دو شعر اور دیکھیے :

حاتم بھی ہمیشہ زمانے کی چال ہے
شکوا بجا نہیں ہے تجھے انقلاب کا (۵۱۱۷۷)
ایسی ہوا بھی کہ ہے چاروں طرف فساد
جز سایہ خدا کہیں دارالامان نہیں (۵۱۱۸۶)
تیسرے دور میں شاہ حاتم کو اس بات کا شدید احساس ہوتا ہے کہ زمانہ ان سے
آگے نکل چکا ہے اور اب ان کی بات سننے والا کوئی باقی نہیں رہا :
حاتم خموش لطفِ سخن کچھ نہیں رہا
بکنا غبت پورے ہے کوئی نکتہ دار نہیں (۵۱۱۸۶)
جو مرے ہم عمر و ہم صحبت تھے سو سب مر گئے
اپنی اپنی عمر کا پیمانہ پر یک بھر گئے (۵۱۱۸۸)
سفر، منزل، مسافر، راہ اور راہی کا ذکر شاعری میں بار بار آنے لگتا ہے :
کچھ دور نہیں منزل، اُٹھ باندھ کمر حاتم
تجھ کو بھی تو چلتا ہے کیا پوچھے ہے راہی سے (۵۱۱۹۶)
ہے سفر دور کا اس کو درپیش
اپنے چلنے کے سرانجام میں ہے (۵۱۱۹۷)
کیا بیٹھا ہے راہ میں مسافر
چلتا ہی یہاں سے پیش پا ہے (۵۱۱۹۷)

معشوق تو ہے وفا بیب پر عمر

اُن سے بھی زیادہ بے وفا ہے (۱۱۹۷ء)

اور پھر شاہ حاتم رمضان کے مبارک سہینے میں اپنی ماری تخلیقی قوتوں کو نئی فصل کے مزاج میں سمو کر تاریخ کی جھولی میں جا گرے۔ ع ”آہ صد حیف شاہ حاتم مرد۔“ اس وقت سودا کی وفات کو دو سال سے زیادہ کا عرصہ ہو چکا تھا۔ میر دلی چھوڑ چکے تھے اور لکھنؤ میں آصف الدولہ کے دربار سے وابستہ ہوئے انہیں ایک سال سے زیادہ کا عرصہ ہو چکا تھا۔ میر و سودا کی شاعری کا ڈنکا سارے برعظیم میں بچ رہا تھا اور میر کا یہ دعویٰ صحیح ثابت ہو چکا تھا :

یہ قبولِ خاطرِ لطفِ سخن

دے ہے کب سب کو خدائے ذوالمن

ایک دو ہی ہوتے ہیں خوش طرز و طور

اب چناب چہ میر و سودا کا ہے دور۴

حواشی

- ۱- عقد ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۳ ، النجمن ترقی اردو اورنگ آباد ، (دکن) ۱۹۴۳ء -
- ۲- ۳- عقد ثریا : ص ۲۳ -
- ۵- دیوان زادہ : (نسخہ لاہور) مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۳۹ ، لاہور ۱۹۷۵ء -
- ۶- اے کیٹالاگ : ایڈیٹر ، ص ۶۱۱ - کلکتہ ۱۸۵۴ء -
- ۷- سرگزشت حاتم : محی الدین قادری زور ، ص ۲۲ ، ادارہ ادبیات اردو ، حیدر آباد دکن ۱۹۴۴ء -
- ۸- ۹- ۱۰- مجموعہ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، (جلد اول) ص ۱۸۰ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء -
- ۱۱- ۱۲- عقد ثریا : ص ۲۳ ، ۲۴ -
- ۱۳- مصحفی - حیات و کلام : افسر صدیقی امرہوی ، ص ۶۳ ، ۹۴ ، مکتبہ نیا دور کراچی ۱۹۷۵ء -
- ۱۴- تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۱ ، النجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء -

- ۱۵- ایضاً : ص ۹۲ -
- ۱۶- ایضاً : ص ۸۱ -
- ۱۷- تذکرہ بے جگر : (قلمی) ص ۲۱ ، انڈیا آفس لائبریری لندن -
- ۱۸- انتخاب حاتم : (دیوان قدیم) مرتبہ ڈاکٹر عبدالحق جوہوری ، پچھلی شہر جونپور ۱۹۷۷ء -
- ۱۹- دیوان زادہ : مقدمہ ، مرتبہ ، ص ۱۸ -
- ۲۰- دیوان زادہ : (مطبوعہ) حاشیہ ، ص ۲۰۶ -
- ۲۱- ایضاً : ص ۳۹ -
- ۲۲- سرگزشت حاتم : ڈاکٹر محی الدین زور ، ص ۱۰۳ ، ادارہ ادبیات اردو ، حیدر آباد دکن ۱۹۴۴ء -
- ۲۳- دیوان زادہ : (مطبوعہ) مقدمہ ، ص ۱۹ -
- ۲۴- دیوان زادہ : (مطبوعہ) مقدمہ ، ص ۱۹ -
- ۲۵- تحقیقی نوادر : ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، ص ۶۴ - ۱۱۴ ، مکتبہ ادبستان سرینگر ۱۹۷۴ء -
- ۲۶- گلشن ہند : سید حیدر بخش حیدری ، مرتبہ مختار الدین احمد ، حواشی ص ۵۲ ، علمی مجلس دلی ، ۱۹۶۷ء -
- ۲۷- اے کیٹالاگ اوف عربک ، پرشین اینڈ ہندوستانی میونسکریپٹس : ص ۶۱۰ ، ۶۱۱ ، کلکتہ ۱۸۵۴ء -
- ۲۸- دیوان زادہ : (مطبوعہ) دیباچہ حاتم ، ص ۳۹ ، لاہور ۱۹۷۵ء -
- ۲۹- عقد ثریا : ص ۲۳ - ۳۰ - تذکرہ ہندی : ص ۸۱ -
- ۳۱- آب حیات : محمد حسین آزاد ، ص ۱۱۹ ، بار چہار دھم ، شیخ مبارک علی لاہور -
- ۳۲- سرگزشت حاتم : ص ۱۰۰ -
- ۳۳- اردوئے معلیٰ علی گڑھ : شمارہ بابت نومبر ۱۹۰۹ء -
- ۳۴- شاہ حاتم کا فارسی دیوان : مختار الدین احمد آرزو ، معاصر شمارہ ۳ ، ص ۳۷ - ۳۹ ، پشہ ، بہار -
- ۳۵- علی گڑھ میگزین : (۶۰ - ۱۹۵۹ ، ۶۱ - ۱۹۶۰ء) میں مختار الدین احمد آرزو کا مضمون ”شاہ حاتم کا فارسی دیوان“ ص ۱۳۵ - ۱۵۴ - اسی مضمون سے ہم نے انتخاب کلام اور دوسری معلومات کے سلسلے میں استفادہ کیا ہے -
- ۳۶- آئین تذکرے : مرتبہ مختار احمد فاروقی ، ص ۸۰ ، مکتبہ برہان ، دہلی ۱۹۶۸ء -

- ۳۷- تین نثری نوادر : ڈاکٹر نجم الاسلام ، ص ۱۳۵ ، ۱۳۶ ، نقوش شاہ
۱۰۵ ، لاہور ۱۹۶۶ ع -
۳۸- تذکرہ ریختہ گویاں : فتح علی گردیزی ، ص ۴۹ ، انجمن ترقی اردو
اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
۳۹- چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۱۳۴ ، انجمن ترقی اردو
اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ ع -
۴۰- دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۱۹۱ -
۴۱- ایضاً : ص ۱۹۱ - ۱۹۲ -
۴۲- دستور التفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۷۱ ، ہندوستان پریس
رامپور ، ۱۹۴۳ ع -
۴۳- نکات الشعرا : ص ۷۹ -
۴۵- میر کے حالات زندگی : قاضی عبدالودود ، دلی کالج میگزین (میر نمبر) ،
ص ۳۸ ، دلی ۱۹۶۲ ع -
۴۶- عقد ثریا : مصحفی ، ص ۲۴ -
۴۷- در ہجو ناہل : ص ۱۳۴ ، کلیات میر (جلد دوم) الہ آباد ۱۹۷۲ ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۴۲۸ "۱۱۲۹ھ تا ۱۱۶۹ھ کہ چهل سال باشد -"
ص ۴۲۸ "فقیر دیوان قدیم از بیست و پنج سال در بلاد ہند مشہور دارد -"
ص ۴۳۱ "در آخر ہائے روز مدام بہ تکیہ شاہ تسلیم کہ بر شاہراہ راج گھاٹ
زیر دیوار قلعہ ، پارک واقع است تشریف شریف ارزانی می داشت -"
ص ۴۳۲ "در یک ہزار یک صد و نوہ و ہفت در ماہ مبارک رمضان رحلت
کردہ - فقیر تاریخ رحلتش چنین یافتہ -"
ص ۴۳۲ "عمرش قریب بہ صد رسیدہ بود و سہ سال است کہ در شاہجہان
آباد ودیعت حیات سپردہ - خدایش بیامرزد -"
ص ۴۳۲ "یک سال است کہ در مہجوریش شفا یافتہ و بہ شاق علی الاطلاق
واصل گشتہ -"
ص ۴۳۲ "سہ سال است در شاہجہان آباد ودیعت حیات سپردہ -"

- ص ۴۳۱ "پیشتر ازین در تذکرہ فارسی (عقد ثریا) احوال او مع تاریخ رحلتش
صورت تحریر یافتہ -"
ص ۴۳۳ "حاتم در سنہ یک ہزار و یک صد و نوہ و ہفت منزل حیات را
طی کردہ -"
ص ۴۴۴ "در شعر فارسی پیرو میرزا صائب است -"
ص ۴۴۴ "در فارسی ہم دیوان مختصری بقدر چہار جز بطور متاخرین بیاض
فرمودہ -"
ص ۴۴۴ "در چار جزو مسودہ شعر فارسی ہم بطور صائب داشت -"
ص ۴۴۶ "دیوان این بزرگوار نزد فقیر ہود - نسخہ مفرح الضحک ،
معتدل من طب الطرافت - جو چنگا بہلا کھائے سو یار ہو جائے -
این نسخہ در دیوان شاہ حاتم داخل ہود ، ازین جہت بانتخاب
در آورد -"
ص ۴۴۶ "ہر رطب و یابس کہ زبان ابن بے زبان برآمدہ داخل دیوان قدیم
نمودہ -"
ص ۴۵۱ "از فکر قدیم و جدید کہ از مذاق ماضی و حال ازو خبر ہود -"
ص ۴۵۱ "اشعارش اکثر بر زبان مردمان است -"
ص ۴۵۱ "اشعار حالیہ اورا پیشتر مطربان ہند بمحفل حال و قال می سرایند و
درویشان صوفیہ مشرب را بوجد و حال می آرند -"
ص ۴۵۱ "پیشتر اوستادان شاگرد او بودند -"
ص ۴۵۲ "دریافتہ نمی شود کہ این رگ کہن بسبب شاعری است کہ
ہمچو من دیگرے نیست یا وضع او ہمین است - خوب است مارا
باینچاہ کار -"

میر و سودا کا دور ادبی و لسانی خصوصیات

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں اٹھارویں صدی تاج محل والی تہذیب کے زوال کی صدی ہے۔ سارا بر عظیم، جو طاقت ور مرکز کے نظام کشش سے بندھا ہوا تھا، قوت کشش کے کمزور پڑنے سے ٹوٹ کر الگ ہوئے لگا۔ یہ عمل اورنگ زیب کے جانشینوں کی خانہ جنگی سے شروع ہوا اور نادر شاہ کے حملے اور دہلی کی تباہی و بربادی (۱۷۳۹ء) کے ساتھ تیز ہو گیا۔ پنجاب اور سرحد کا علاقہ نادر شاہ اور اس کے بعد احمد شاہ ابدالی کے قبضے میں چلا گیا۔ وسطی ہند اور دکن میں مرہٹوں کا زور تھا۔ گجرات بھی مرہٹوں کے قبضے میں تھا۔ راجپوتانہ میں چھوٹی چھوٹی ریاستیں قائم تھیں جو مرہٹوں کی باج گزار تھیں۔ جنگ ہلاسی (۱۷۵۷ء) کے بعد بنگال، بہار اور اڑیسہ میں انگریزوں کی عملداری قائم ہو گئی تھی۔ دکن میں نظام الملک آصف جاہ اور اس کے بعد آں کے بیٹوں کی حکومت قائم تھی۔ اودھ پر مقدر جنگ کا بیٹا شجاع الدولہ اور اس کے بعد آصف الدولہ حکمران تھا۔ روہیل کھنڈ اور فرخ آباد پر روہیلے چھائے ہوئے تھے۔ ۱۷۹۹ء میں ٹیپو سلطان کی شہادت کے بعد میسور کا علاقہ بھی انگریزوں کے زیر نگیں آ گیا تھا۔ آگرہ اور اس کے گرد و نواح کے علاقوں میں جاٹ آزاد تھے۔ حکومت دہلی اب نام کی حکومت تھی اور انگریزی اقتدار کا سورج چڑھ رہا تھا۔ اس سارے سیاسی عمل نے بر عظیم کے انتظامی ڈھانچے اور معاشی، معاشرتی اور اخلاقی نظام کو تہ و بالا کر دیا تھا۔ زراعت، جس پر بر عظیم کا نظام معیشت قائم تھا، برباد اور تجارت و صنعت تباہ ہو چکی تھی۔ بے روزگاری اور معاشی تباہی نے سارے بر عظیم کو اپنی لپیٹ میں لیے کر صدیوں پرانے چمے بنائے نظام کا حلیہ بگاڑ دیا تھا۔ اس معاشی حالت اور سیاسی صورت حال کا اثر یہ ہوا کہ زندگی پر سے یقین اٹھ گیا اور غم و الم، بے چارگی، ہسپائیت اور

فصل پنجم رد عمل کی تحریک کی توسیع

بے یقینی کی فضا فرد و معاشرہ پر چھا گئی۔ نادر شاہی کے بعد، عالم بدستی میں، جب ہمد شاہی معاشرے کی آنکھ کھلی تو اس نے دیکھا کہ منظر بدلا ہوا ہے اور آسمانوں سے بلاؤں کا نزول ہو رہا ہے۔ اسی کے ساتھ ایہام گوئی بے وقت کی راگنی ہو گئی اور ”ردِ عمل کی تحریک“ مقبول ہو کر شاعری میں جذبات و واردات کے رجحان کو پروان چڑھانے لگی۔ اس پس منظر میں، یقین کی شاعری نئی نسل کے شعرا کے لیے ایک مثال، ایک نمونہ بن گئی۔ ۱۵۲ء/ ۱۹۰۰ء میں شاہ حاتم نے نئے شاعر یقین کی زمین میں غزل کہی جو دیوان زادہ میں موجود ہے۔ اسی زمانے میں سترہ سالہ میر دلی پہنچے۔ اس وقت میر درد کی عمر انیس سال تھی اور سودا ریختہ گوئی میں اپنے لیے راستہ تلاش کر رہے تھے۔ ردِ عمل کی تحریک میر، درد اور سودا کے دور کے لیے بنیادی پس منظر فراہم کرتی ہے اور ان امکانات کے سروں کو ابھارتی ہے جنہیں میر، درد اور سودا اپنے تصرف میں لا کر اس پورے دور پر اس طرح چھا جاتے ہیں کہ یہ دور میر و سودا کا دور بن جاتا ہے اور ان کی آوازوں میں اس دور کی ساری دوسری آوازیں جذب ہو جاتی ہیں۔

اس دور کے مزاج میں چونکہ غم و الم کی لے، ہسپائیت، بے یقینی اور گہری افسردگی کا اثر موجود تھا اسی لیے یہ اثر اس دور کے ادب میں بھی سرايت کیے ہوئے ہے۔ مضطرب، منتشر اور نڈھال معاشرے کی روح زخموں سے چور تھی۔ طوفانوں نے اسے ہر طرف سے گھیر کر زندگی اور موت کے فرق کو مٹا دیا تھا۔ میر اور میر درد کی آوازیں اسی کیفیت کی ترجمان ہیں

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے

ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے (درد)

موت اک مالبدگی کا وقفہ ہے

یعنی آگے چلیں گے دم لے کر (میر)

طوفانوں کی زد میں آیا ہوا یہ معاشرہ ایک ایسی منزل کی تلاش میں تھا جہاں اسے سکون میسر آ سکے۔ تصوف نے اس دور کو یہ سائبان فراہم کر دیا جس کے نیچے زخمی انسانیت نے ذرا اطمینان کا سانس لیا۔ تصوف اس دور کی بھونکتی اور تڑپتی ہوئی انسانیت کی ذہنی ضرورت تھی۔ جیسے منکولوں کی بلغار کے دور انتشار میں تصوف نے برباد معاشرے کو پتہ دے کر اسے خود آگاہی اور عرفان ذات کا راستہ دکھایا تھا اسی طرح اس دور میں تصوف نے زخمی روح کو امید کی روشنی دکھائی۔ اس دور میں تصوف بے عملی کا فلسفہ حیات نہیں

تھا بلکہ یا معنی و یا مقصد طور پر زندہ رہنے کا لیا حوصلہ دینے کا وسیلہ تھا۔ یہی سبب ہے کہ غم و الم کے ساتھ بے ثباتی، دہر، فنا، تسام و رضا اور تصوف کے دوسرے نکات بھی شاعری کے عام موضوعات بن گئے جنہیں میر اور درد نے اس طور پر پیش کیا کہ ان کی آواز میں سب کی آواز شامل ہو گئی۔ میر، درد اور سودا میں نہ صرف تخلیقی توانائی اعلیٰ درجے کی تھی بلکہ ان کی آوازیں زمانے کے ساز سے ہم آہنگ بھی تھیں۔ ان تینوں شاعروں کی روح میں ان کے اپنے زمانے کی روح اس طور پر حلول کر گئی تھی کہ وہ خود زمانہ بن گئے تھے۔ مٹی ہوئی تہذیب کی اجتماعی روح کا کرب پختی میر کی تخلیقی روح میں اس طرح سا گیا تھا اور زخموں سے نڈھال تہذیبی روح کا چہار جیسا المیہ ان کی شاعری میں اس طور پر سمٹ آیا تھا کہ زمانے کی نبض ان کی آواز کے ساتھ دھڑکنے لگی تھی:

اب جان جسم خاکی سے تنگ آ گئی بہت

کسب تک اس ایک ٹوکری مٹی کو ڈھونڈے (میر)

میر نے اپنی تخلیقی قوت سے اس دور کے غم و الم کو اپنی شاعری میں سمو کر نہ صرف اس کی ترجمانی کی بلکہ تزکیہ (کتھارسس) کر کے اس پر فتح بھی حاصل کر لی۔ ان کی شاعری غموں کو ہضم کر کے نہ صرف الہیں ایک مثبت صورت دے دیتی ہے بلکہ انسان کو غم و نشاط کی کیفیت سے بلند کر بھی کر دیتی ہے۔ میر کے غم میں ایک ٹھہراؤ ہے۔ ان کی لشریت ہمارے اندر حیات و کائنات کے نئے رشتوں کا شعور پیدا کر کے ہمیں بیدار کر دیتی ہے۔ میر نے غم و الم کو زندگی کے تعلق سے دیکھا اور انہیں عام انسانی جذبات میں تلاش کر کے اجتماعی احساس کا حصہ بنا دیا۔ میر کی شاعری ہمیں، اقبال کی طرح، رجائیت کا براہ راست پیغام نہیں دیتی بلکہ بحیثیت مجموعی اس کا اثر مثبت ہے۔ میر نے اس دور میں زبان کی سطح پر ایک اور انقلابی کام یہ کیا کہ اپنی شاعری کی بنیاد عام بول چال کی زبان پر رکھی۔ اب تک زبان کی سند خواص کی زبان سے لی جاتی تھی۔ میر نے اس عمل کو الٹ دیا۔ انہی عام زبان میں اتنی بڑی شاعری میر کا معجزہ ہے جس کے دائرہ اثر میں عوام و خواص سب شامل ہیں۔

سودا نے اپنی تخلیقی توانائی اور زور بیان سے اردو شاعری میں ایک نیا آہنگ پیدا کیا۔ ان کے ہاں جذبہ و احساس سے زیادہ مضمون آفرینی کا رجحان ملتا ہے۔ میر کے ہاں اندر کی دلایا آباد ہے لیکن سودا کے ہاں باہر کی دنیا سے رشتہ قائم ہے۔ میر دروں میں ہیں جبکہ سودا بیرون میں ہیں۔ بیرون میں شاعر

انسان و کائنات سے اپنا رشتہ ”انا“ کو الگ کر کے قائم کرتا ہے۔ اس میں دوسروں کے نقطہ نظر کو سمجھنے، اس کو مسترد کرنے یا اپنے نقطہ نظر پر نظر ثانی کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ یہ صلاحیت سودا میں موجود تھی۔ انہوں نے اردو شاعری میں فارسی روایت کو اس طور پر سمو کر نکھارا اور فارسی روایت، مضامین اور غلامات کو ایسی ندرت سے پیش کیا کہ وہ ایک نئی ادبی زبان میں نئے بن کر سامنے آئے۔ سودا نے اپنی بیرونی یعنی اردو شاعری کو ایک نئی وسعت دی جس میں شکنجی، نشاط، کیفیت، طنز کی کٹ اور مزاح کی رنگینی نے ایک نئی زندگی پیدا کر دی۔ جیسے میر کے ہاں دوسری اصناف سخن پر غزل کی چھاپ ہے اسی طرح سودا کے ہاں ہر صنف سخن پر قصیدے کی چھاپ ہے۔ سودا نے اردو شاعری کے مزاج میں فارسی شاعری کے رنگ و مزاج کو اس طرح جذب کیا کہ وہ فارسی شاعری کا چریہ نہیں رہی بلکہ ہند ایرانی تہذیبوں کے ملاپ سے ایک تیسری نئی صورت پیدا ہو گئی۔ سودا کی شاعری سے اسالیب کے کئی چھوٹے بڑے دائرے بنتے ہیں جو نہ صرف ان کے اپنے دور میں مقبول عام ہوتے ہیں بلکہ آنے والے دور کے شعرا بھی اس سے روشنی حاصل کرتے ہیں۔ سودا کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ پیروی فارسی کی روایت کو ندرت کے ساتھ استعمال کر کے اسے ایک قابل تقلید صورت دے دیتے ہیں۔ سودا غزل میں ہر رنگ کو برتنے کی بنیاد ڈالتے ہیں اور آنے والے شعرا کے سامنے امکانات کے نئے راستے روشن کر دیتے ہیں :

ز بس رنگینی معنی مری عالم میر پہیلی ہے
سخن جس رنگ کا دیکھو گے میں بھی اس میں شامل ہوں (سودا)

میر درہ نے اردو شاعری کو ایک نئے منصب سے آشنا کیا۔ ان کے نزدیک شاعری کوئی ایسا کمال نہیں ہے جسے آدمی اپنا پیشہ بنالے اور اس پر ناز کرے۔ شاعری کو صلہ حاصل کرنے یا دنیا کمانے کے لیے استعمال نہیں کرنا چاہیے۔ درد کے لیے شاعری ان معارف تازہ کا اظہار ہے جو قلب شاعر پر وارد ہوتے ہیں۔ ان کے نزدیک شاعری کا مقصد یہ ہے کہ شاعر اپنے واردات قلبیہ اور تجربات کا اظہار کرے اور اس طور پر کرے کہ شعر، سنتے والے کے دل میں گھر کر لے۔ مزاج کی اسی گہری سنجیدگی کی وجہ سے درد نے شاعری کو مدح و ہجو سے الگ رکھا اور اس میں نال و حال کو ملا کر معرفت و حقیقت کے ایسے بھول کھلانے کا گزارہ شاعری میں اب تک کم باب تھی :

بھولے گا اس زمین میں بھی گزار معرفت
یاب میں زمین شعر میں یہ تخم ہو گیا (درد)

ان کے ہاں فنی و تخلیقی سطح پر غیر معمولی احتیاط نظر آتی ہے۔ وہ اپنے قلب کی انہی کیفیات کو بیان کرتے ہیں جنہیں وہ اہل ذوق کے سامنے اعتماد کے ساتھ پیش کر سکیں۔ اسی لیے درد کے ہاں، میر کے برخلاف، سارے شاعرانہ تجربات بیان میں نہیں آتے بلکہ تجربات کا انتخاب سامنے آتا ہے۔ تجربات کا انتخاب درد کی طاقت بھی ہے اور کمزوری بھی۔ اگر ان اشعار کو نظر انداز کر دیا جائے جن میں، مجاز کا رنگ بہت واضح ہے تو باقی اشعار میں تصوف کے بنیادی تصورات اور صوفیانہ تجربے اردو شاعری میں اس طور پر ڈھل گئے ہیں کہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں، صداقت اظہار کی اس قوت کے ساتھ، نہیں ملے۔ اگر درد کی شاعری میں یہ لہر نہ ہوتی تو وہ میر کی شاعری میں قطرہ بنت کر غائب ہو جاتے اور قائم کی طرح میر و سودا کے مقابلے میں ایک دوسرے درجے کے شاعر رہ جاتے۔ درد کے ہاں ہمیں تفکر کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے ہاں احساس فکر کے تابع ہے۔ وہ شاعری میں فکری رجحان کے پیش رو ہیں۔ یہ وہ روایت ہے جو اس دور کے ایک اہم و منفرد شاعر شاہ قدرت کے ہاں بھی ابھرتی ہے اور پھر غالب کی شاعری میں نکھر کر عظمت سے ہم کنار ہو جاتی ہے۔ درد کے ہاں یہ تفکر تصوف کے ذریعے آیا ہے۔ وہ زندگی کی حقیقت اور اس کے معنی دریافت کرنا چاہتے ہیں۔ مابعد الطبیعیاتی مسائل کی گتھیوں کو زندگی کے تعلق سے سلجھانا چاہتے ہیں۔ میر بھٹون عاشق ہیں، درد باہوش عاشق ہیں۔ میر کے ہاں عاشق زار کا نقطہ نظر سامنے آتا ہے۔ درد کے ہاں عاشق و محبوب دونوں سامنے آتے ہیں۔ میر و سودا کے دور میں اردو شاعری نے فارسی شاعری کی جگہ لے لی۔ جس طرح پہلے فارسی شاعری کے ساتھ ساتھ اردو میں طبع آزمائی کی جاتی تھی، اب صورت یہ ہو گئی کہ اردو شاعری کے ساتھ ساتھ، تفتن طبع کے طور پر، فارسی میں بھی کبھی کبھی شعر کہے جانے لگے۔ اسی دور میں اردو شاعروں میں وہ اعتماد پیدا ہو گیا جو پہلے فارسی شعرا میں نظر آتا تھا۔ سودا نے کہا :

سخن کو ریختہ کے پوچھے تھا کوئی سودا
پسند خاطر دلہا ہوا یہ فن مجھ سے

میر نے کہا :

دل کس طرح نہ کھینچیں اشعار ریختہ کے
بہتر کیا ہے میں نے اس عیب کو ہنر سے

قائم نے کہا :

قائم میر ریختہ کو دبا خلعت قبول
ورنہ یہ پیشہ اہل ہنر کیسا کمال تھا

ہدایت نے لکھا :

ہدایت کہتا ریختہ جب سے ہم نے رواج اٹھ گیا ہند سے فارسی کا
شاعری کی جس روایت کی بنیاد ولی دکنی نے ڈالی تھی اور جس طور پر یقین و
حاتم تک اس عبارت کی تعمیر ہوتی رہی تھی وہ عبارت اس دور میں بن کر تیار
ہو گئی اور ایسی تیار ہوتی کہ داغ تک اس کے مقابلے کی کوئی دوسری عبارت نہ
بنائی جاسکی۔ آنے والوں نے اس میں اضافے کئے ، اس کو منہوالا ، اسے خوبصورت
بنایا لیکن بنیادی طور پر عبارت وہی تھی جو اس دور میں مکمل ہوئی تھی ۔

اس دور میں ساری فارسی اصناف سخن استعمال میں آ گئیں اور ان کی روایت
بھی اردو شاعری میں قائم ہو گئی ۔ سودا نے قصیدہ ، ہجو اور غزل کو ایک ایسی
صورت دی کہ یہ اصناف اردو شاعری میں مستقل ہو گئیں ۔ قصیدے اور ہجو
کے فن میں آج بھی ان کا کوئی مدقابل نہیں ہے ۔ سودا میں دو صلاحیتیں قابل
ذکر ہیں ۔ ایک بے پناہ شاعرانہ قوت اور دوسرے روایت کو بعینہ اپنا کر
اپنی تخلیقی زبان میں ایسے سمونا کہ وہ ان کی اپنی بن جائے ۔ سودا نے فارسی
کے بہترین قصائد کی زمین میں اور ان کے مقابلے پر قصیدے لکھے اور اس طور
پر لکھے کہ یہ قصیدے اپنی توانائی اور تخلیقی قوت کے باعث فارسی قصائد کے
ہم پلہ ہو گئے ۔ ان میں وہ سارے فنی لوازم ، اہتمام و ہنرمندی کے ساتھ ، استعمال
ہوئے ہیں جو ایک بلند پایہ قصیدے کے لیے ضروری ہیں ۔ قصیدہ محبوب سے
باتیں کرنے کا نام نہیں ہے بلکہ یہ ایک ایسی صنف سخن ہے جس میں تخیل کی
بلند پروازی اور لطیف شاعرانہ مبالغہ فنی لوازم کا درجہ رکھتے ہیں اور قوت تخیل
ان سب عناصر کو ایک ایسے طلسم میں تبدیل کر دیتی ہے کہ یہ سارا عمل
ذہن کو ایک کرشمہ ما نظر آنے لگتا ہے ۔ قصیدے کا ہر شکوہ رنگ حسن سے
زیادہ عظمت کا احساس پیدا کرتا ہے ۔ اس فن کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے
کہ قصیدہ ، سننے یا پڑھنے والے کی نظر بھی تربیت یافتہ ہو ۔ خاص جاتیاتی
نقطہ نظر سے ہمارے ادب میں قصیدہ ہی وہ صنف سخن ہے جو علویت (Sublimity)
کے جذبات پیدا کرتا ہے ۔ یورپ میں یہ کام ایک شاعری نے کیا ۔ قصیدہ صنف
سخن کی حیثیت سے آج متروک ہو گیا ہے لیکن اس نے اردو شاعری کو طرح
طرح سے متاثر کیا ہے ۔ مثنوی پر ، مرثیے پر ، طویل نظموں پر اور خود غزل پر

اس کے اثرات واضح ہیں ۔ اقبال کی نظم ”مسجد قرطبہ“ کے حسن و جمال پر
قصیدے کا گہرا اثر ہے ۔ کلیات میر میں بھی آٹھ قصیدے ملتے ہیں لیکن قصیدے
کا مزاج میر کے مزاج اور ان کی انا سے بار بار ٹکراتا ہے ۔ اسی لیے ان کے ہاں
اس صنف میں وہ ہنرمندی اور فنی رکھ رکھاؤ نہیں ملتا جو سودا کے ہاں نظر آتا
ہے ۔ میر کے قصائد پڑھتے ہوئے ایک بے دلی کا احساس ہوتا ہے ۔ ان کے
مبالغے میں نہ وہ جادو ہے جو مدوح پر اثر کرے اور ان کی تشبیہوں میں وہ
جوش و کیف بھی نہیں ہے جو سودا کے ہاں ملتا ہے ۔ میر تشبیہ میں بھی
فلک کے جور و جفا ، صیاد کی اسیری ، فراق و حسرت و وصل کو موضوع بناتے
ہیں ۔ مدح میں بھی ان کا دل نہیں لگتا ۔ ”شکار نامہ“ میں آصف الدولہ کی مدح
کرتے کرتے اچالک اور بے موقع یہ شعر آ جاتا ہے :

مناع ہنر پھر کر لے چلو بہت لکھنؤ میں رہے گھر چلو
جی وجہ ہے کہ قصیدوں میں میر ایک دے دے سے شاعر نظر آتے ہیں ۔ قائم کے
کلیات میں ۱۳ قصیدے ملتے ہیں ۔ ان قصائد کو سودا کے قصائد کے ساتھ پڑھیے تو وہ
بھی اترے اترے سے معلوم ہوتے ہیں ۔ قائم کے ہاں قصائد کے سارے لوازمات
موجود ہیں لیکن ان میں وہ خلاقانہ قوت نہیں ہے جو پڑھنے والے کو مسحور کر
لے ۔ ان کے ہاں ایک بناوٹ کا احساس ہوتا ہے جس میں مشق سے روانی آ گئی ہے ۔
ان کا سب سے اچھا قصیدہ وہ ہے جو انھوں نے اپنے استاد سودا کی شان میں لکھا ۔
میر حسن کے کلیات میں بھی سات قصیدے ملتے ہیں ۔ یہاں قصیدے پر مثنوی کا
مزاج چھایا ہوا ہے ۔ میر حسن کی تشبیہوں میں قصیدہ مثنوی کے ساغر میں ڈھلنا
ہوا دکھائی دیتا ہے ۔ ان میں وہ قصیدہ بن نہیں ہے جو سودا کے ہاں ملتا ہے ۔
یہی صورت جعفر علی حسرت کے آٹھوں قصائد میں نظر آتی ہے ۔ احسن الدین خاں
بیان کے قصائد کی حیثیت تو بالکل تبرک کی سی ہے ۔ اس دور میں بہت سے اور
شاعروں نے بھی قصیدے میں طبع آزمائی کی لیکن ان میں سے کوئی بھی سودا کو
نہیں پہنچتا ۔ قصیدے کی روایت عروج پر آ کر سودا کے ہاں ٹھہر جاتی ہے ۔

مثنوی کی روایت بھی اس دور میں اپنے نقطہ عروج کو پہنچتی ہے ۔
سودا مثنوی میں سب سے پیچھے اور ناقابل ذکر ہیں ۔ درد نے اس صنف کو
پاتھ نہیں لگایا لیکن میر نے مثنوی میں غزل کے مزاج کو شامل کر کے اسے ایک
دلچسپ صنف بنا دیا ۔ ان کی مثنویوں میں مجنون عاشق کا مزاج شامل ہے ۔ انھوں
نے اس صنف سخن کو مقبول بنائے اور اس کی روایت قائم کرنے میں اہم کام
کیا ہے ۔ میر شاہی ہند میں پہلے قابل ذکر مثنوی نگار ہیں ۔ انھوں نے مثنوی

میں ایسا کنوع پیدا کیا کہ یہ صنف مختلف موضوعات کے اظہار کے لیے استعمال ہونے لگی۔ میر نے کل ۴۷ مثنویاں لکھیں جن میں ۹ عشقیہ، ۱۳ واقعاتی، ۴ مدحیہ اور ۱۲ ہجویہ مثنویاں شامل ہیں۔ میر عام طور پر غزل کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں لیکن حقیقت میں میر کی مثنویاں غزل سے زیادہ ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہیں۔ رومانی شاعروں کی طرح میر کی خاص دلچسپی ان کی اپنی ذات سے ہے اور یہ ذات ہر صنف کو اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہے۔ ان کی مثنویوں کے سبب قصے ماخوذ ہیں لیکن قصہ دراصل میر کا مسئلہ نہیں ہے۔ وہ تو ان قصوں کے ذریعے اپنی ذات کی حکایت بیان کرتے ہیں۔ ان میں قصے کی نہیں بلکہ واقعاتی قائل اور قضا کی اہمیت ہے۔ ان مثنویوں کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ یہ خود مطالعہ (Self Study) کی حیثیت رکھتی ہیں۔ میر کی مثنویوں کے کردار بادشاہ، وزیر یا شہزادے شہزادیوں نہیں ہیں بلکہ عام انسان ہیں جن میں والہانہ پن بھی ہے اور خود سپردگی بھی۔ وہ جنگ و جدل نہیں کرتے، ہریاں یا دیو ان کی مدد کو نہیں آتے بلکہ خاموشی سے عشق کے حضور میں اپنی جان اپنے بچھاؤ کر دیتے ہیں جیسے پہلے سے وہ اس کے لیے تیار ہوں۔ انسانی دماغ کی ساخت دو قسم کی ہوتی ہے۔ ایک قاتل کا دماغ اور دوسرا قتل ہونے پر آمادہ رہنے والے کا دماغ۔ میر کا دماغ دوسری قسم کا تھا اور چونکہ میر کی مثنویوں کے کردار میر کی ذات کا عکس ہیں اس لیے یہ کردار بھی جان دینے کے لیے ہر دم آمادہ رہتے ہیں۔ یہ ذہن غزل میں چھپا چھپا رہتا ہے لیکن مثنویوں میں یہ کھل کر سامنے آتا ہے۔ میر کی غزلوں میں چھپا ہوا عاشق میر کی مثنویوں میں کردار بن کر ابھرتا ہے۔ ”بغملہ شوق“ کا بڑس رام اور اس کی بیوی، ”دریائے عشق“ کا لالہ رخسار جوانہ رعنا اور لڑکی، ”مور لاسہ“ کی موری اور رانی، ”حکایت عشق“ کا نوجوان اور اس کی محبوبہ اور ”اعجاز عشق“ کے عاشق معشوق سب کے سب والہانہ انداز میں اپنی جان نثار کر دیتے ہیں۔ میر کے ذہن کو سمجھنے کے لیے ان کی عشقیہ مثنویاں خاص اہمیت رکھتی ہیں۔

قائم نے بھی طویل و مختصر مثنویاں لکھی ہیں جن میں ۹ ہجویہ، ۲ توصیفی، ایک ناصحابہ اور تین طویل ہیں۔ ان مثنویوں میں ان کی دو مثنویاں ”قصہ“ لٹ سسٹی بہ حیرت افزا، اور ”قصہ“ شاہ لدا سسٹی بہ عشق درویش“ قابل ذکر ہیں۔ ان مثنویوں میں داستان کا لطف بھی ہے اور شاعرانہ تخیل کا زور بھی۔ اظہار بیان میں روانی بھی ہے اور اثر انگیزی بھی، لیکن جیسے قصیدے میں قائم سودا سے، اسی طرح مثنوی میں وہ میر سے آگے نہیں نکلتے۔ قائم کا مسئلہ یہ ہے

کہ ان میں میر و سودا دونوں الگ الگ موجود تو ہیں لیکن مل کر ایک نہیں ہوتے۔ اگر یہ صورت بن جاتی تو اس دور کی ایک اور عظیم شخصیت وجود میں آتی۔ قائم کی مثنویوں میں اس دور کا مزاج، اس کا تصور عشق اور انداز فکر تو موجود ہے لیکن یہ سب چیزیں میر کے ہاں ان سے بہتر طور پر سامنے آتی ہیں۔ میر و سودا کے دور میں قائم کی مثنویوں کی اہمیت یہ ہے کہ وہ مثنوی کی روایت کو پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام انجام دیتی ہیں۔

اسی دور میں میر حسن نے گیارہ مثنویاں لکھیں لیکن گیارہویں مثنوی لکھ کر زندہ جاوید ہو گئے۔ یہ مثنوی، جسے ہم ’سحرالبیان‘ کے نام سے جانتے ہیں، اردو مثنویوں کی سرچا ہے۔ اس میں وہ ساری خصوصیات ایک ایسے توازن کے ساتھ یکجا ہو گئی ہیں جو ایک اعلیٰ درجے کی مثنوی میں ہونی چاہئیں۔ اسی لیے اس ادب پارے کا مجموعی فنی اثر دائمی ہو گیا ہے۔ میر حسن کی مثنویوں میں یہ وہ واحد مثنوی ہے جس میں کہانی موجود ہے۔ یہ کہانی بھی کوئی نئی نہیں ہے بلکہ میر حسن نے حسب ضرورت مختلف کہانیوں کے مختلف حصوں کو ملا کر اس طور پر گوندا ہے کہ یہ ایک نئی کہانی بن گئی ہے۔ اس مثنوی میں ایک طرف اس دور کی زندگی اور تہذیب کی جیتی جاگتی تصویریں ملتی ہیں اور دوسری طرف میر حسن نے روحانیت اور واقعیت کو خوبصورتی سے ملا کر ایک کر دیا ہے۔ اس طرح یہ مثنوی اس دور کی تہذیب کی کہانی بن جاتی ہے۔ اس میں حسین مرقعے بھی ہیں اور تقریبات و رسوم کی جھلکیاں بھی۔ انسانی جذبات و فطرت کا اظہار بھی ہے اور قدرتی مناظر بھی۔ بزم نشاط کی تصویریں بھی ہیں اور ہجر و وصال کے نقشے بھی۔ میر حسن کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے ان سب عناصر کو ملا کر ایک اکائی بنا دیا ہے۔ اس مثنوی کے بعد اس سے پہلے لکھی جانے والی مثنویاں مانند پڑ جاتی ہیں اور آنے والوں کے لیے یہ مثنوی مشعل راہ بن جاتی ہے۔

میر حسن کی مثنوی ۱۱۹۹ھ/۸۵-۱۷۸۸ع میں مکمل ہوئی اور میر اثر کی مثنوی ”خواب و خیال“ ۱۱۹۵ھ اور ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۱ع اور ۱۷۸۵ع) کے درمیان لکھی گئی۔ یہ مثنوی بھی سحرالبیان کی طرح منفرد ہے جس میں میر اثر نے اپنی زندگی کے ایک گہرے عشقیہ تجربے کو پوری بے باکی، سادگی اور عام بول چال کی زبان میں بیان کیا ہے۔ یہ مثنوی ایک کیمس ہسٹری ہے جسے بیان کرتے میر اثر نے اپنا تزکیہ (کیتھارسس) کیا ہے۔ اس مثنوی کا نفسیاتی تجزیہ مطالعہ ادب کا ایک لیا باب کھولتا ہے۔ اس مثنوی میں بے رہی اور

بے جا طوالت ضرور ہے لیکن عشق کی والہانہ کیفیت اتنی تیز اور شدید ہے کہ بڑھنے والے کو اپنے ساتھ بھا لے جاتی ہے۔ اس میں زبان و بیان کی جو سادگی ہے، جو سلاست و روانی ہے، صداقتِ بیان کی جو گرمی ہے یہ رنگ کسی دوسری اردو مثنوی میں نظر نہیں آتا۔ اس میں آپ بیتی کی سی دلچسپی اور ایک بے قرار روح کی حقیقی کیفیت کا برملا اظہار ہے۔ میر نے اپنی مثنویوں کو غزل کا رنگ و آہنگ دے کر اردو مثنوی کو ایک نئی صورت دی تھی۔ میر اثر نے مثنوی ”خواب و خیال“ میں غزل کے رنگ و آہنگ کو اس طور پر ملا دیا ہے کہ یہ مثنوی ایک طویل، مسلسل غزل بن جاتی ہے اور طویل مسلسل غزل ہوتے ہوئے بھی ایک مثنوی رہتی ہے۔ سحر البیان کا عاشق بے عمل اور کمزور مزاج کا انسان ہے لیکن ”خواب و خیال“ کا عاشق ایک ایسے جذبہ عشق کا حامل ہے جو آرزوئے وصل میں جوئے شیر لانے اور تلاشِ محبوب میں صحرا صحرا پھرنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ یہ عاشق میر کی مثنویوں جیسا عاشق ہے۔ میر کا عاشق سر کر محبوب سے وصل حاصل کرتا ہے لیکن جہاں ان کے مرشد میر درد، اس عاشق کو مرنے نہیں دیتے بلکہ اس کے عشق کا رخ عشقِ اللہ کی طرف موڑ دیتے ہیں۔ اسی لیے یہ مثنوی الیمہ ہوتے ہوئے بھی الیمہ نہیں ہے۔ اس میں میر اثر نے عام یوں چال کی زبان کو، جس کی تخلیق توانائی کا راز میر نے دریافت کیا تھا، اسی طرح استعمال کیا ہے کہ عام زبان شاعری کی تخلیق زبان بن گئی ہے۔ اس مثنوی نے بھی اردو شاعری کی روایت کو متاثر کیا ہے۔ ”سحر البیان“ کی طرح جعفر علی حسرت کی مثنوی ”طوطی نامہ“ بھی حسرت کی آخری تصنیف ہے جو ”سحر البیان“ کے جواب میں ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۲ھ (۱۷۸۵ع اور ۱۷۸۷ع) کے درمیانی عرصے میں لکھی گئی ہے۔ اسی لیے ان دونوں مثنویوں میں مماثلت ملتی ہے۔ طوطی نامہ میں قصہ سحر البیان سے زیادہ پیچیدہ اور دلچسپ ہے۔ حسرت کے کرداروں میں ہمیں قوتِ عمل کا احساس ہوتا ہے جو ”سحر البیان“ کے کرداروں میں نظر نہیں آتا۔ ”طوطی نامہ“ میں بھی تہذیب و معاشرت اور رسوم و رواج کی دلچسپ تصویریں ملتی ہیں۔ زبان و بیان پر بھی حسرت کو قدرت حاصل ہے لیکن بے جا طوالت اور بے ترتیبی نے اس کا فنی اثر کمزور کر دیا ہے۔ کمالِ اختصار و توازن، جو سحر البیان کی بنیادی خوبی ہے، طوطی نامہ میں نہیں ملتا۔ اس مثنوی میں لکھنوی رنگ سخن کھلتا اور ابھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور اسے پڑھتے ہوئے بار بار مثنوی ”گزارِ نسیم“ ذہن میں آتی ہے۔ اپنی بے جا طوالت اور بے ترتیبی کے باوجود یہ مثنوی اس

دور کی ایک قابل ذکر مثنوی ہے۔

مثنوی کی طرح ”ہجو“ بھی اس دور میں ایک مستقل صورت اختیار کر لیتی ہے۔ جتنی ہجویں اس دور میں لکھی گئی ہیں اس سے پہلے یا اس کے بعد نہیں لکھی گئیں۔ ہجو ایک ایسی صنفِ سخن ہے جسے اٹھارویں صدی کے بعد سے اب تک ہمارے شاعروں نے صحیح معنی میں استعمال نہیں کیا۔ تنقیدِ حیات کے لیے اس سے بہتر کوئی اور صنف نہیں ہو سکتی جس میں مقصدیت، سماجی تنقید، حقیقت نگاری، طنز و مزاح اور شاعری مل کر ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ سودا کے ہاں سماجی اور اخلاقی شعور موجود ہے لیکن ان کی ہجویات میں عام طور پر مقصدیت نہیں ہے اور جہاں یہ مقصدیت ہے وہاں ان کی ہجو فنی اثر کی حامل ہو جاتی ہے۔ اس دور میں ہجو کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ امراء، نوابین اور معاشرے کا عام فرد ان سے لطف اندوز ہوتا تھا۔ اسی لیے اس دور میں جتنے ادبی معرکے ہوئے ان میں ہجو ہی استعمال ہوئی۔ سودا کا ہجو، قصیدہ ”تضحیکِ روزگار“ ایک ہمیشہ زندہ رہنے والی ہجو ہے۔ میر ضاحک کی تلمے اور طرز میں جعفر زلی کی آواز شامل ہے لیکن ان میں وہ سماجی شعور نہیں ہے جو جعفر زلی میں تھا، اسی لیے ضاحک کی ہجویں مسخر اور ہنکڑ بن سے اوپر نہیں اٹھتیں۔ میر کے ہاں ہجو، نظمیں کی تعداد ۱۸ ہے، جن میں ”غصہ در ہجو لشکر“ اور ”در بیان کذب“ وہ نظمیں ہیں جن سے اس دور کے ظاہر و باطن کی حقیقی تصویریں اجاگر ہوتی ہیں۔ میر کے ہاں وہ ہجویات زیادہ بُر اثر ہیں جن میں انھوں نے اپنی ذات و ماحول کو نشانہ بنایا ہے۔ مثلاً وہ ہجویں جو انھوں نے اپنے گھر کے بارے میں لکھی ہیں۔ لیکن بحیثیت مجموعی میر کی ہجویات پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ ان کا اصل میدان نہیں ہے۔ ان کی ہجووں میں، سودا کی طرح، زور شور اور ہنگامہ آرائی نہیں ہے بلکہ مزاج کا ایک ایسا دھیمہ بن ہے جس کی وجہ سے میر کی ہجویں میں وہ زور پیدا نہیں ہوتا جو سودا کے ہاں ملتا ہے۔ میر و سودا کی ہجویات کا فرق بھی ان دونوں کے مزاج کا فرق ہے۔ اس دور میں سوائے میر درد کے کم و بیش سبھی چھوٹے بڑے شاعروں نے ہجویں لکھی ہیں۔ میر ضاحک، بقاء اللہ بقا، ہد امان نثار، قائم چاند پوری، میر حسن، جعفر علی حسرت، فدوی لاہوری اور ندرت کشمیری وغیرہ اس دور کے ہجو نگار ہیں لیکن ان میں قائم و حسرت یقیناً قابل ذکر ہیں۔ قائم چاند پوری کی ہجویات میں شہر آشوب کے علاوہ ”در ہجو شدتِ سرما“، جو اب تک سودا سے منسوب تھی، سب سے زیادہ دلچسپ ہے۔

اس میں سردی کی شدت کی تصویر جس شاعرانہ انداز سے اتاری گئی ہے اس میں مبالغے اور طنز نے فنی اثر کو دو چند کر دیا ہے۔ اس کیفیت میں شاعر ہمارے عالم کو شریک کر لیتا ہے۔ اس دور کی ہجویات کا گہرا اثر نئی نسل کے ان شعرا پر پڑا ہے جو بعد میں خود نامور شاعر ہوئے اور جن میں مصطفیٰ، جرأت اور انشا وغیرہ شامل ہیں۔

مرثیہ مذہبی ضرورت کی وجہ سے ہر دور میں مقبول رہا ہے۔ اس دور میں اس صنف کو جن شاعروں نے استعمال کیا ان میں بھی سودا و میر کے نام قابل ذکر ہیں۔ میر کے غم زدہ مزاج، امام حسین اور میر کے ذہن کی ساخت کی مماثلت کو دیکھ کر یہ امید کی جا سکتی تھی کہ وہ اس صنف کو غزل کی طرح کمال تک پہنچائیں گے لیکن ان کے مرثیوں میں وہ اثر انگیزی نہیں ہے جو آئندہ دور میں انیس کے ہاں ملتی ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ مرثیہ اب تک بگڑے شاعروں کی میراث تھا اور ارتقا کی ان منزلوں سے نہیں گزرا تھا جن سے غزل، قصیدہ اور مثنوی گزر چکے تھے۔ اب تک مرثیے کی ہیئت بھی مقرر نہیں ہوئی تھی۔ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع ہیں۔ صرف تین مرثیے مسمدس ہیں اور تین مرثیے غزل کی ہیئت میں ہیں۔ میر کے مرثیوں کی اہمیت یہ ہے کہ انہوں نے درد و الم کے جذبات کو ابھارنے کے لیے چند ایسے موضوعات مثلاً حضرت قاسم کی شادی، علی اصغر کی پیاس، خاندانِ حسین کی بے حرمتی وغیرہ کو روزمرہ کی عام زبان میں بیان کیا ہے۔ زبان و بیان اور واقعات کی یہی روایت، آئندہ دور کے شعرا کے ہاں ابھر کر مرثیے کا لازمی حصہ بن جاتی ہے۔ سودا نے مرثیے کے ارتقا میں بنیادی کام یہ کیا کہ قصیدے کی تشبیہ گو مرثیے میں شامل کر دیا۔ یہ تشبیہ آج بھی مرثیے کی ہیئت کا حصہ ہے اور عرف عام میں ”چہرہ“ کہلاتی ہے۔ اس دور میں غزل، قصیدہ اور مثنوی کی طرح مرثیے کو عروج حاصل نہج ہوا لیکن میر و سودا نے آنے والے دور کے مرثیہ گوہوں کے لیے راستہ صاف کر دیا، جس پر چل کر الیس و دبیر نے مرثیے کو ویسے ہی عروج پر پہنچایا جیسے میر نے غزل کو، سودا نے قصیدے کو اور میر حسن نے مثنوی کو پہنچایا تھا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ میر حسن کے کلیات میں کوئی مرثیہ نہیں ہے اور جعفر علی حسرت کے ہاں صرف ایک مرثیہ (مسمدس) ملتا ہے۔

اس دور میں دوسری اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی ہوئی۔ رباعی، قطعہ، شہر آشوب اور واسوخت بھی لکھے گئے۔ قطعات غزلوں میں بھی ملتے

ہیں اور الگ بھی۔ اس دور میں قطعے کی طرف خاص رجحان ملتا ہے۔ سودا کے ہاں غزلوں میں کثرت سے قطعات ملتے ہیں۔ میر کے ہاں بھی قطعہ، بند غزلوں کی خاصی تعداد ہے۔ قائم کے کلیات میں قطعہ، بند غزلوں کے علاوہ ۳۵ قطعات اور بھی ہیں۔ قطعہ بند غزلیں دراصل بغیر عنوان کی نظمیں ہیں جن میں ایک خیال یا احساس کو پھیلا کر بیان کیا گیا ہے۔ قطعے، رباعی کی طرح، چار مصرعوں کی ہیئت میں بھی لکھے گئے ہیں اور رباعی کی مخصوص بحر میں نہ ہونے کی وجہ ہی سے انہیں قطعے کا نام دیا گیا ہے۔ اسی طرح صنف رباعی میں بھی کم و بیش اس دور کے سب شاعروں نے طبع آزمائی کی ہے۔ رباعی میں اخلاق، صوفیانہ، ہجویہ، عبرت و بے ثباتی، دہر کے مضامین کے علاوہ شاعروں نے اپنی ذات اور اپنے تصور شاعری کے بارے میں بھی اپنے مخصوص نقطہ نظر کا اظہار کیا ہے۔ میر حسن اور جعفر علی حسرت اس دور کے دو ایسے شاعر ہیں جنہوں نے باقاعدہ ردیف وار دیوان رباعیات بھی ترتیب دے۔ میر حسن نے دیوان رباعیات کے علاوہ ”در تعریف اہل حرفہ و پسران اہل حرفہ“ کے بارے میں بھی الگ سے رباعیاں لکھی ہیں جو فارسی روایت کے مطابق شہر آشوب کہلاتی تھیں۔ ”ابتدا میں شہر آشوب ایسے قطعوں اور رباعیات کا مجموعہ ہوتا تھا جن میں مختلف طبقوں اور پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں کے حسن و جمال اور ان کی دلکش اداؤں کا بیان ہوتا تھا“۔ رفتہ رفتہ شہر آشوب ایک الگ صنف بن گئی لیکن مختلف طبقوں اور پیشوں کے لڑکوں کی تعریف میں قطعات و رباعیات کا رواج ابھر بھی باقی رہا۔ میر حسن کے کلیات میں یہ رباعیات فارسی روایت کی اسی پیروی میں لکھی گئی ہیں۔ یہی صورت حسرت کے کلیات میں نظر آتی ہے۔ ”فصل در شہر آشوب“ میں حسرت نے مختلف پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں اور عورتوں کے بارے میں ۶۷ رباعیاں لکھی ہیں۔ حسرت نے اپنے دیوان رباعیات میں ہر رباعی پر عنوان بھی قائم کیے ہیں مثلاً در توحید، در مناجات، در لعت، در ذکر عشق، در ذکر معشوق، در ذکر دیوان خود، در ذکر مرشد وغیرہ۔ اس کے بعد دیوان کو پانچ فصلوں میں تقسیم کیا ہے۔ ”فصل در ذکر سراپائے معشوق، فصل در عیوب معشوق، فصل در صنائع بدائع، فصل در شہر آشوب، فصل در ہجویات“ اور ہر فصل کے تحت ہر رباعی پر عنوان بھی دیا ہے۔ ”فصل در صنائع بدائع“ میں شاید ہی کوئی صنعت ایسی ہو جو حسرت نے استعمال نہ کی ہو۔ ان رباعیوں سے حسرت کی استادانہ قدرت اور فن شاعری پر گہری نظر کا پتا چلتا ہے۔ اس دور کے شاعروں نے رباعی

کو طرح طرح سے استعمال کر کے اردو شاعری میں اس صنف کی اہمیت ہمیشہ ہمیشہ کے لیے قائم کر دی۔

اٹھارویں صدی کے ہر آشوب دور میں کئی ”شہر آشوب“ بھی لکھے گئے۔ اردو میں شہر آشوب اس نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی حادثے کے بعد شہر کی بربادی، سیاسی، معاشی و معاشرتی ابتری، مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کی تباہ حالی سے پیدا ہونے والی صورت کو ہجوید و طنزیہ انداز میں بیان کیا گیا ہو اور جس کے پڑھنے سے مجموعی ناثر نوحے اور عبرت کا پیدا ہو۔ شہر آشوب قصیدے، مثنوی، مخمس، مسمن، رباعی، قطعے کسی بھی ہیئت میں لکھا جاسکتا ہے۔ اردو میں شہر آشوب کی روایت فارسی سے آئی اور فارسی میں یہ روایت ترکی سے آئی^۲۔ مسعود سعد سلمان کے دیوان میں بھی ایک شہر آشوب ملتا ہے جو ۹۲ فارسی قطعہات پر مشتمل ہے جن میں مختلف پیشوں کے لڑکوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ اکبر کے عہد حکومت میں یوسف علی حسینی جرجانی نے ”صفت الاصفان“ کے نام سے ایسی ہی سو رباعیوں کا ایک مجموعہ تصنیف کیا۔ شاہجہانی دور میں بہشتی نامی ایک شاعر نے ”آشوب نامہ ہندوستان“ کے نام سے ایک مثنوی لکھی جس میں ۵۱۰۶۷ اور ۵۱۰۶۸ میں ہونے والے واقعات کو موضوع سخن بنایا ہے۔ اس میں مختلف طبقوں کی بد حالی، مجلسی اختلال، پیشوں اور صنعتوں کی تباہی اور بے روزگاری کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ اردو شہر آشوب کی روایت نے شاید اسی مثنوی سے اپنا چراغ روشن کیا ہے^۳۔ میر جعفر زلی، جہد شاکر ناجی اور شاہ حاتم کے شہر آشوبوں کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ اس دور میں جن شعرا نے شہر آشوب لکھے ان میں شاہ حاتم کے علاوہ میر، سودا، قائم اور جعفر علی حسرت کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان شہر آشوبوں میں معاشرتی، معاشی و سیاسی صورت حال کو بیان کر کے بتایا گیا ہے کہ بادشاہوں میں عدل و انصاف نہیں، قاضی، مفتی اور اہل کار رشوت خور اور چور ہو گئے ہیں۔ رزائلوں کا دماغ آسمان پر ہے اور امیر زادے بد حال ہیں۔ مسخروں، مضاحب بن گئے ہیں اور کنجشی کی وجہ سے بھڑوں کا وقار قائم ہو گیا ہے۔ مہابی نوکری کرتا ہے تو اسے تنخواہ نہیں ملتی اور اسے گھوڑے کے چارے دانے کی خاطر سپر بننے کے ہاں گروی رکھنی پڑتی ہے۔ قاضی کی مسجد میں گندے ہندے ہوئے ہیں اور ذکر صلوة اور اذان کے بجائے گندے رینگتے ہیں۔ سوداگری تباہ حال ہے۔ شاعر جو مستغنی الاحوال تھے، رحیم بیگم میں نطفہ خان کی خبر سن کر قطعہ تاریخ ولادت لکھنے کی فکر میں رہتے ہیں۔

مرشد اپنے مریدوں سے پوچھتے ہیں کہ آج عرس کہاں ہے تاکہ دال بخود و قلیہ و نان انہیں مل سکے۔ بائیس صوبوں کے بادشاہ کا یہ حال ہے کہ اس کے تصرف میں فوج داری کول بھی نہیں رہی۔ مسند قوی اور امیر ضعیف ہو گئے ہیں۔ دانا امیر خانہ نشین ہو گئے ہیں۔ ان سے جو ملنے آتا ہے وہ ذکر سلطنت سے منہ موڑ لیتے ہیں۔ فوج کا یہ حال ہے کہ لڑائی کے نام سے پیشاب خطا ہوتا ہے۔ پیادے نانی سے سر منڈائے ڈرتے ہیں۔ بھوک سے خادمان محل اور درباریوں کے منہ، بوڑھی ہتھنی کے گل کی طرح چمک کر رہ گئے ہیں۔ پیسے کی یہ قلت ہے کہ نوکروں کو اب یہ بھی یاد نہیں رہا کہ اس زمانے میں وہ چپٹا بنتا ہے یا گول۔ کنویں میں اب ڈول کے بجائے لاشیں بڑی ہیں۔ نجیب زادیاں برفع ہننے گلاب کے پھول سا چہرہ گود میں لیے ہر آنے جانے والے سے خاک پاک کی تسبیح بیچنے کے بجائے بھیک مانگ رہی ہیں۔ اگر ادب اپنے دور اور زندگی کا آئینہ ہے تو اس دور میں لکھے جانے والے شہر آشوب اس دور کا آئینہ ہیں۔ سودا نے اپنے شہر آشوب میں حاتم کے شہر آشوب کی روایت کو آگے بڑھایا ہے لیکن ساتھ ساتھ اپنی خلافتانہ قوت سے اس روایت کو ایسا نکھار بھی دیا ہے کہ سودا اور شہر آشوب ہم رشتہ ہو گئے ہیں۔ میر نے بھی ”مخمس در حال لشکر“ میں اسی قسم کے موضوع کو بیان کیا ہے لیکن یہ شہر آشوب سودا یا حاتم کے شہر آشوب کو نہیں پہنچتا۔ قائم نے اپنے شہر آشوب میں معرکہ سکر تال اور اس سے پیدا ہونے والی بربادی کو موضوع سخن بنایا ہے۔ مرہٹوں نے شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر ضابطہ خان پر حملہ کر کے روہیل کھنڈ میں وہ تباہی مچائی تھی کہ لوگ نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کو بھول گئے تھے۔ قائم نے ۳۵ بندوں کے اس مخمس میں، اپنے معاشرے کی تباہی و بربادی کا درد ناک نقشہ کھینچا ہے اور شاہ عالم ثانی کو بھڑوا، خبیث، لچا اور ظلم شیطان تک کہا ہے۔ اس شہر آشوب میں قائم نے شدید غم و غصے اور کرب کا اظہار کیا ہے۔ یہی صورت جعفر علی حسرت کے شہر آشوب ”مخمس در احوال شاہ جہاں آباد“ میں ملتی ہے جس میں احمد شاہ ابدالی کے حملے اور قتل عام کے بعد دہلی کی تباہی کی تصویر اتاری ہے۔ شاہ کمال نے اپنے طویل شہر آشوب میں آصف الدولہ کے فوراً بعد کے حالات اودھ کو موضوع سخن بنایا ہے اور لکھا ہے کہ فرنگیوں کی کثرت سے یہ شہر اور یہ ملک فرنگستان بن گیا ہے۔ اب نواب کی شہنائی کے بجائے فرنگیوں کی ٹم ٹم بجتی ہے۔ محل سراؤں میں گوروں کا پیر ہے اور اب شاہ وزیر کے بجائے فرنگی غنار ہو گئے ہیں، جس کے نتیجے میں ہر

چیز تباہ ہو گئی ہے۔ ان سب شہر آشوبوں کے موضوع ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں۔ ان میں موضوعات اور صورت حال کا بیان، طرز ادا کے فرق کے باوجود، ایک سا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سارے برعظیم میں سیاسی، معاشرتی و معاشی حالات یکساں طور پر خراب تھے۔ سودا نے اس تباہی کا ذمہ دار بادشاہوں اور امرا کی نااہلی، ان کی بے دستوری اور خود غرضیوں کو ٹھہرایا ہے۔ جعفر علی حسرت نے اسے معاشرے کے اپنے اعمال کا نتیجہ بتایا ہے اور شاہ کمال نے نا اہلوں اور نیک حراموں کے اقتدار کو اس کا ذمہ دار ٹھہرایا ہے۔ اس دور میں شہر آشوبوں کی مقبولیت کا سبب یہ تھا کہ معاشرہ اپنی بربادی کے بیان کو اپنے تخیل کی آنکھ سے دیکھنے اور اس کے اسباب جاننے کا خواہش مند تھا۔ جیسے عبرت، نصیحت اور فقا و بے ثباتی کے موضوعات اس دور میں مقبول تھے اسی طرح شہر آشوبوں میں اپنی بربادی کی داستان پر آنسو بھا کر معاشرہ اپنے غم کو ہلکا کر رہا تھا۔ شہر آشوب اس دور میں غم و اندوہ میں شرق معاشرے کا کیتھارسس کر رہے تھے۔ اس دور کے شہر آشوبوں میں یہ خصوصیت یکساں طور پر ملتی ہے کہ حالات زمانہ کے واقعاتی بیان کے باوجود شاعرانہ تخیل اور انداز بیان نے تخلیقی سطح کو برقرار رکھا ہے۔ ان شہر آشوبوں میں شاہ حاتم، سودا، حسرت اور کمال کے شہر آشوب حساس انسان کے جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ شاہ حاتم کے شہر آشوب کا اثر سودا کے شہر آشوب پر پڑا ہے اور سودا کے شہر آشوب کا اثر نہ صرف اس دور میں لکھے جانے والے دوسرے شہر آشوبوں پر بلکہ مصطفیٰ، جرأت، راسخ اور نظیر اکبر آبادی کے شہر آشوبوں پر بھی پڑا ہے۔ اس صنفِ سخن میں سودا سب سے زیادہ کامیاب ہیں۔

اس دور میں ”واسوخت“ نے بھی مقبولیت حاصل کی۔ واسوخت اس نظم کو کہتے ہیں جس میں شاعر اپنے محبوب کی بے وفائیوں سے تنگ آ کر نہ صرف اسے جلی کٹی سناٹا ہے بلکہ اسے چھوڑ کر کسی اور سے دل لگانے کا اظہار بھی کرتا ہے۔ واسوخت معاملہ بندی ہی کی ایک صورت ہے۔ سودا نے وحشی یزدی کے ترکیب بند کا ایک شعر اپنے ترکیب بند میں لے لیا جیسے کلیات سودا میں واسوخت کا نام دیا گیا ہے، استعمال کیا ہے جس سے معلوم ہوا کہ اس قسم کی شاعری کا بھی فارسی روایت سے تعلق ہے اور سودا نے وحشی یزدی ہی کے موضوع کو اپنے انداز میں پرتا ہے۔ لیکن یہ بات ابھی تک تحقیق طلب ہے کہ واسوخت کی اصطلاح ایران میں وضع ہوئی یا برعظیم میں، اور کیا وحشی یزدی کا

وہ ترکیب بند، جو فارسی کا پہلا واسوخت کہا جاتا ہے، دیوان وحشی کے قدیم نسخوں میں واسوخت کے نام سے درج ہے یا یہ عنوان بعد کا اضافہ ہے۔ خان آرزو نے اپنی لغت ”پراغ ہدایت“ میں واسوخت کی اصطلاح تو نہیں دی ہے لیکن واسوخت کے معنی ”اعراض و روگردائیدن“ دیے ہیں۔ غم الغنی خان نے لکھا ہے کہ ”واسوخت یزاری کو کہتے ہیں اور اس نظم کا نام ہے جس میں معشوق سے یزاری اور عاشق کے لیے بے پروائی کا مضمون اور دوسرے معشوق سے دل لگانے کی چھوڑ، کہ اس کو جلی کٹی کہتے ہیں، لکھیں۔“ ۵ غزل میں محبوب سے باتیں کی جاتی ہیں اور اس کے حسن و ادا کی تعریف کر کے جذباتِ حسن و عشق کا اظہار کیا جاتا ہے۔ واسوخت غزل سے اسی طرح متضاد ہے جیسے ہجو مدحیہ قصیدے سے۔ واسوخت میں اظہارِ عشق کے بجائے محبوب سے یزاری کا اظہار کیا جاتا ہے اور دوسرے سے دل لگانے کی دھونس دی جاتی ہے تاکہ محبوب بے وفائی سے باز آ جائے اور عاشق کی طرف متوجہ ہو جائے۔ مظہر جانجاناں کے فارسی دیوان میں بھی ایک واسوخت ملتا ہے۔ سودا سے پہلے آبرو (م ۱۱۳۶/۵۱۳۳ع) نے ”جوش و خروش“ کے عنوان سے جو ترکیب بند لکھا ہے وہ بھی واسوخت ہے۔ شاہ حاتم کے دیوان قدیم میں ایک ترکیب بند ”سوز و گداز“ کے عنوان سے ملتا ہے جو ۱۱۳۹/۲۷ - ۱۲۲۶ع کی تصنیف ہے اور اس میں بھی ہیئت و موضوع وہی ہے جو آبرو، سودا اور وحشی یزدی کے ہاں ملتا ہے۔ دیوانِ تابان کا ترکیب بند بھی موضوع کے اعتبار سے واسوخت ہے۔ میر کے کلیات میں چار واسوخت ملتے ہیں جو مسدس کی ہیئت میں ہیں لیکن موضوع وہی ہے۔ قائم چاند پوری کے ہاں بھی ایک واسوخت ملتا ہے جو میر کی طرح مسدس کی ہیئت میں ہے۔ کلیات میر حسن میں بھی ۱۹ بند کا ایک ترکیب بند ملتا ہے جو واسوخت ہے۔ آبرو، حاتم، سودا اور یزدی کے واسوختوں کے برخلاف اس کا ہر بند چھ مصرعوں کے بجائے آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہے۔ دیوان بیان میں بھی ایک واسوخت ہے جس کا ہر بند چھ یا آٹھ مصرعوں کے بجائے دس مصرعوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کا آخری شعر فارسی میں ہے۔ کلیات جعفر علی حسرت میں بھی دو واسوخت ملتے ہیں۔ ایک خمس جس کا عنوان ”در شکوہ و شکایت“ ہے اور دوسرے کا عنوان ”وا سوز“ ہے جس کا ہر بند آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کا آخری شعر فارسی میں ہے۔ حسرت نے اپنے واسوخت کو ”وا سوز“ کا نام دیا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں اس نوع کی نظموں کا نام واسوخت رائج نہیں ہوا تھا۔ ہر شاعر

ترکیب بند یا سمدس و مشن میں نظم لکھ کر اس کا کوئی عنوان قائم کر دیتا تھا یا پھر اس پر سمدس ، ترکیب بند لکھ دیتا تھا ۔ آبرو نے اپنی ایسی نظم کا عنوان ”جوش و خروش“ ۔ حاتم نے ”سوز و گداز“ اور حسرت نے ”در شکوہ و شکایت“ رکھا ہے جب کہ میر حسن نے ترکیب بند اور قائم نے سمدس لکھا ہے ۔ حسرت پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اپنے واسوخت کو ”را سوز“ کا نام دیا ہے اور بعد کے دور میں یہ واسوز ، واسوخت ہو گیا ۔ اس دور میں محبوب امرد تھا یا طوائف تھی اور دونوں کا پرچائی و بے وفا ہونا ایک عام بات تھی ۔ اس دور میں واسوخت کی مقبولیت اور بعد کے دور میں اس کے عام رواج کا ایک بنیادی سبب یہ بھی تھا ۔

”عشق“ اس دور کا بنیادی رویہ ہے ۔ یہ دور اپنے ظاہر و باطن کا اظہار اسی حوالے سے کرتا ہے ۔ ظاہر کے اظہار کو عشق مجازی اور باطن کے اظہار کو عشق حقیقی کا نام دیتا ہے ، لیکن دونوں کے اظہار کے لیے علامات و اشارات ایک سے استعمال کرتا ہے ۔ اسی لیے مجاز و حقیقت ایک ہی پیرائے میں جلوہ گر ہوتے ہیں ۔ جن علامات کے ذریعے درد نے اپنے تجربات و واردات کا اظہار کیا ہے انہی علامات کے ذریعے میر اور سودا نے اپنے تجربات کا اظہار کیا ہے ۔ جام و بے ، ساق و بے خانہ ، رند خراباتی ، پیر مغان ، بت و بت خانہ ، دیر و حرم ، مسجد و کلیسا ، تیغ و سنان ، گل و بلبل ، بہار و خزان ، عدو و رقیب ، شمع و پروانہ ، شاہ و گدا ، زلف و گیسو ، غمزہ و ادا ، تسبیح و زنا ، زاہد و کافر ، قاتل و صیاد ، ریزن و راہنما ، کشتی ، سفینہ ، بحر ، موج و حباب ، لاشخدا و گرداب ، ساز و رقص ، فراق و وصال وغیرہ اس دور کی بنیادی علامات ہیں ۔ ان علامات میں مفہوم کی اتنی تہیں ہیں اور یہ علامتیں فارسی و اردو شاعری میں اتنی عام ہیں کہ غزل کی شاعری پورے ابلاغ کے ساتھ اشاروں کی شاعری بن گئی ہے ۔ ان علامات سے احساس و معنی کی اتنی شعاعیں نکلتی ہیں کہ ہر شخص اپنی بساط کے مطابق ان سے لطف اندوز ہوتا ہے ۔ ہر دور ان علامات کے معنی اپنے زمانے کے پس منظر میں سمجھتا ہے ، اسی لیے جوہر فلک ، صیاد و قفس ، ناصح و محتسب اور زاہد و کافر وغیرہ کے معنی ہر دور میں بدلتے رہے ہیں ۔ یہ ساری علامات ”عشق“ کی تابع ہیں اور ساری بات ، سارے تجربات انہیں کے ذریعے بیان کیے جاتے ہیں ۔ یہ دور عشق کے حوالے سے انسان ، کائنات اور خدا کے رشتوں کو سمجھتا ہے ۔ قرآن کے مطابق اللہ ودود (عاشق ، چاہنے والا) ہے ۔ انجیل کے مطابق خدا عشق ہے ۔ یہی عشق ساری کائنات پر حاوی ہے :

عشق زندگی کا آہنگ اور نظام عالم کا لازم ہے :

کیا حقیقت کہوں کہ کیا ہے عشق
حق شناسوں کا ، ہاں خدا ہے عشق
میر کے نزدیک عشق ہی خالق ، خلق اور باعث ایجادِ خلق ہے جس پر انہوں نے اپنی مشنوبوں ”شعلہ شوق“ ، ”دریائے عشق“ اور ”معاملات عشق“ کے آغاز میں روشنی ڈالی ہے ۔ سراپا آرزو ہونے سے انسان اعلیٰ مقصد سے ہٹ جاتا ہے ۔ دل بے مدعا کے معنی ہیں کہ تمام خواہشات کو ترک کر کے ایک اعلیٰ مقصد پر ماری توجہ مرکوز کر دی جائے اور اسی کا حصول مقصدِ حیات بن جائے :

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم کو
وگرنہ ہم خدا تھے گر دل بے مدعا ہوتے
روایت کی رو سے یہ بہت بڑا انسانی اور انقلابی نقطہ نظر ہے ۔ میر کے نزدیک عشق کا بھی وہ تصور تھا جو اس معاشرے کے انسان میں نئی زندگی کی روح بھونک سکتا تھا ۔ میر کے دور میں کسی مقصد کے لیے جان دینا ایک عجوبہ بات تھی ۔ میر نے موت کے روایتی تصور کو ، جو مجاہدانہ تصور ہے ، اپنے تصور عشق میں شامل کر کے اپنی شاعری کے ذریعے واضح کیا اور موت کو زندگی سے ہم رشتہ کر کے ایک نیا تسلسل پیدا کیا ۔ میر کی مشنوبوں کے سارے کردار عشق کے اعلیٰ مقصد کے لیے ایسے جان دے دیتے ہیں گویا یہ بھی زندگی کا ایک تسلسل ہے ، اور وصلِ محبوب کے لیے ، جو اعلیٰ مقصد کا اشارہ ہے ، اس منزل کو سر کرنا ضروری ہے ۔ یہی وہ تصور عشق ہے جو اقبال کی شاعری میں نئی قوت کے ساتھ ابھرتا ہے ۔ میر نے اس تصور عشق کو ، اپنی شاعری کے ذریعے ، انسانی تخیل کا حصہ بنا کر جذباتی و عملی سطح پر محسوسات کی شکل دے دی ۔ میر درد کے ہاں بھی عشق ہی سے نظام کائنات قائم ہے ۔ عشق ہی انسان کو علویت کے درجے پر فائز کرتا ہے ۔ عشق ہی ساری انسانی علتوں کا طبیب ہے جس کے سامنے عقل عاجز ہے اسی لیے حقیقتِ مطلق کا ادراک عقل کے ذریعے نہیں ہو سکتا ۔ یہ کام عشق ہی کے ذریعے انجام پا سکتا ہے ۔ میر درد کے ہاں عشق مجازی مرشد سے محبت کا نام ہے اور یہی عشق مجازی اُسے مطلوب حقیقی تک پہنچا دیتا ہے ۔ یہی وہ تصور عشق ہے جو ہمیں مولانا روم کے ہاں ملتا ہے اور یہی وہ تصور ہے جو ابن العربی کے ہاں ملتا ہے جہاں سارے تصورات ، ساری کائنات عشق کے دائرے میں سمٹ آتے ہیں ۔ جب ابن العربی

کہتے ہیں ”میرا دل ہر ایک صورت کا مسکن بن گیا ہے۔ یہ غزالوں کے لیے ایک چراگاہ ہے اور عیسائی راہبوں کے لیے خانقاہ اور بت پرستوں کے لیے مندر اور حاجیوں کے لیے کعبہ اور الواح توراۃ اور کتاب القرآن، میں مذہب عشق کا پیرو ہوں اور اسی سمت چلتا ہوں جدھر اس کا کارواں مجھے لے جائے کیونکہ یہی میرا دین ہے اور یہی میرا ایمان“ تو وہ اسی تصور عشق کو بیان کرتے ہیں۔ یہی وہ عشق ہے جو منصور حلاج کو انا الحق تک لے جاتا ہے۔ میرا گہ ”کشمکش کا ماحصل بھی یہی ہے کہ اعلیٰ ترین زندگی کو عام ترین زندگی سے ہم آہنگ بنایا جائے۔ اس اعلیٰ ترین زندگی کا نام ان کے ہاں عشق ہے۔ وہ عشق کو دنیا کے معمولات سے الگ نہیں رکھنا چاہتے بلکہ اس میں سمو دیتے ہیں۔“ اسی تصور عشق کے ساتھ اس دور میں حقیقی و مجازی سطح پر وہ تمام تجربے بیان ہیں آئے ہیں جو جسم و روح دونوں سے تعلق رکھتے ہیں۔

اس دور میں، عشق کی علوی سطح کے ساتھ ساتھ، انسانی عشق کی عام سطح بھی بہت واضح ہے۔ اس معاشرے میں عورت پردے میں رہتی تھی اور عورت مرد کو ایک دوسرے سے ملنے جلنے کے مواقع حاصل نہیں تھے اسی لیے اس دور کا عاشق ہجر زدہ ہے۔ ہجر کی لے وصل کی کیفیت پر حاوی ہے۔ اس دور کے عاشق اور آج کے عاشق میں فرق یہ ہے کہ آج کا عاشق اپنی محبوبہ سے ملتا اور کار یا اسکوٹر پر اس کے ساتھ پھرتا ہے۔ دونوں ہاتھ میں ہاتھ ڈالے باغ کی سیر کرتے ہیں، ساتھ سفر کرتے ہیں، ایک دوسرے سے لگ کر بیٹھتے ہیں، ایک دوسرے کے ساتھ سنبھا دیکھتے ہیں اور ہونٹوں میں کھانا کھاتے ہیں۔ اس ملنے جلنے سے عشق میں ہجر کے بجائے وصل کی سرشاری پیدا ہوتی ہے۔ آج کا عاشق اپنے محبوب سے براہ راست مخاطب ہے۔ میر و سودا کے دور کا عاشق اپنے محبوب سے براہ راست مخاطب نہیں تھا بلکہ اپنی بات اشاروں کنایوں میں محبوب تک پہنچاتا تھا۔ اردو غزل کا انداز خود کلامی الہی معاشرتی پابندیوں کا نتیجہ ہے۔ لیکن جب کبھی اسے محبوب سے ملنے کے مواقع میسر آ جاتے تو وہ اسی طرح ملتا جس طرح آج کا عاشق ملتا ہے۔ میر حسن کی مثنوی ”معر البیان“ میں بے نظیر ”کل کے گھوڑے“ پر سیر کرتا جب بدر منیر کے خانہ باغ میں آرتا ہے تو ملاقات پر وہی کچھ ہوتا ہے جو آج کے عاشق و محبوب کے درمیان ہوتا ہے۔ میر کی مثنوی ”معمولات عشق“ میں یا میر اثر کی مثنوی ”خواب و خیال“ میں جب عاشق و معشوق ایک دوسرے سے ملنے ہیں تو وہاں بھی یہی صورت سامنے آتی ہے۔ صرف معاشرتی رواج اور پردے کی

پابندیوں نے وہ صورتِ فراق پیدا کر دی تھی جو ہمیں اس دور کی شاعری میں عام طور پر نظر آتی ہے۔

اسرد پرستی اور طوائف سے عشق کی روایت ابھی پردے اور مرد عورت کو الگ الگ رکھنے کے رواج سے پیدا ہوئی تھی۔ چار دیواری میں رہنے والی عورت سے عشق کرنا یا اس کے وصل سے مرشار ہونا ایک ایسی ناقابلِ برداشت بات تھی کہ سارا معاشرہ اٹھ کھڑا ہوتا تھا۔ ایک بار نواب شجاع الدولہ نے نانگوں کے سردار راجہ ہمت بہادر کی معرفت ایک کھتری عورت کو حاصل کر لیا تو بارہ ہزار کھتری لٹکے پاؤں لٹکے سر احتجاج کرنے دیوان رام نرائن کے ساتھ پہنچ گئے۔ فتح روہیل کھنڈ کے بعد شجاع الدولہ نے حافظ رحمت خاں کی اٹھارہ سالہ لڑکی کو بلوایا تو اس نے ہنگام وصل پیش قبض جائے مخصوص کے پاس ایسا مارا کہ وہ اس زخم سے جاں بر نہ ہو سکا۔ ۹ شجاع الدولہ ساری عمر طوائفوں سے دل بہلاتا رہا اور کسی نے کوئی اعتراض نہیں کیا، لیکن جب پردہ نشینوں پر نظر کی تو معاشرے نے اسے برداشت نہیں کیا۔ اسی معاشرتی رواج کے باعث طوائف نے اس دور میں ایک تہذیبی ادارے کی شکل اختیار کر لی تھی۔ یہی صورت حسین لڑکوں کے ساتھ تھی۔ مرزا علی لطف نے تاباں کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”ہندو مسلمان ہر گلی کوچے میں ایک نگہ پر اس کے لاکھ جان سے دیں و دل لڈر کرتے تھے اور پردے کے پردے عاشقانِ جانباز کے یاد میں اس لبِ جان بخش مسیحا دم کے مرتے تھے۔“ ۱۰۰۰ بعد باقر حزیں کسی جوانِ رعنا پر عاشق ہو گئے اور اسی کشمکش عشق میں جان دے دی۔ ۱۱ یہی صورت آفتاب رائے رسوا کے ساتھ پیش آتی جس کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں۔ اسی لیے اس دور کا محبوب ہرجائی ہے :

ظالم ہے، جنگ جو ہے، کانر ہے، سنگ دل ہے (نفاں)

اور اسی روپ میں اس دور کی شاعری میں نظر آتا ہے :

پیچھے اس کے جو لگا اتنا پھرے ہے حسرت

ساتھ آیا ہے ترے وہ بت ہرجائی کیا

(حسرت عظیم آبادی)

ہر گز میرا وحشی نہ ہو رام کسی کا

وہ صبح کو ہے یار مرا، شام کسی کا (نفاں)

نہ سن سکوں کہ کبھی یاں کبھی ہو غیر کے گھر

یہاں رہو تو یہاں ہی رہو وہیں تو ویسے (جعفر علی حسرت)

جعفر علی حسرت کے یہ تین شعر اور دیکھیے جن سے اس دور کے عاشق و محبوب کے رویوں کا فرق سامنے آتا ہے :

فتہ و قائل و آشوبِ جہاں یعنی تم
فلالم و عشوہ گر و آفتِ چاہ یعنی تم
خستہ و زار و دل انگار و حزیں یعنی ہم
گل رخ و سیم تبت و غنچہ دہاں یعنی تم
خوار و آوارہ و بے چارہ غمیں یعنی ہم
شوخی و طنناز و ستم کار زماں یعنی تم

غرض کہ عشق کے حوالے ہی سے یہ معاشرہ انسانی و ماورائے انسانی، جہانی اور روحانی رشتوں کو دیکھتا اور سمجھتا تھا۔

اٹھارویں صدی اردو شاعری کی غیر معمولی ترقی کی صدی ہے اور میر و سودا کا دور اس کا ایک نقطہ عروج ہے۔ اردو شاعری کے اس دور کے بارے میں عام طور پر یہ سوال کیا جاتا ہے کہ کیا اردو شاعری کے عروج کا تعلق سیاسی زوال سے ہے یا پھر شاعری کا عروج سیاسی زوال کے دور میں ہوتا ہے؟ اگر غور سے دیکھا جائے تو اس عروج کا تعلق سیاسی زوال سے نہیں بلکہ سیاسی زوال کے ساتھ فارسی زبان کے اثر و نفوذ کے کم سے کم ہونے اور اس صدی کے آخر تک اس کے خاتمے سے ہے۔ اس دور زوال میں وہ ہند، جو فارسی زبان نے اردو زبان کے دریا پر باندھ رکھا تھا، ٹوٹ گیا۔ اس ہند کے ٹوٹنے ہی سوکھی، سیاسی زرخیز زمین سرسبز و شاداب ہو گئی اور ادب کا رشتہ براہ راست عام آدمی سے قائم ہو گیا۔ اسی کے ساتھ وہ دبی ہوئی تخلیقی قوتیں پروئے کار آگئیں جو اب تک بے استعمال پڑی تھیں۔ یہی عمل اطالوی شاعر دانٹے کے دور میں ہوا تھا جب اس نے اپنی شہرہ آفاق تصنیف ”طریہ“ ”خداوندی“ لاطینی زبان کی بجائے، جو فارسی کی طرح محدود و مخصوص طبقے کی زبان تھی، اطالوی زبان میں لکھی۔ میر اثر نے جب اپنی مثنوی ”خواہ و خیال“ لکھی تو ان کی بات دیکھنے ہی دیکھتے ہر طبقے میں پہنچ گئی اور اس کی وجہ بھی یہی تھی کہ یہ مثنوی فارسی کے بجائے ریختہ (اردو) میں لکھی گئی تھی۔ میر اثر نے اسی بات کا اظہار ان اشعار میں کیا ہے :

ایک تو ریختہ ہے سہل زبانت

دوسرے جب کہ ہو بہ شوخی بیان

بسکہ سمجھے ہیں اس کو سارے عوام

جن کو نے نظم ہے، نے نثر سے کام

فارسی کے مستند اقتدار سے ہٹے ہی اردو شاعروں کو بھی وہی مقام مل گیا اور دربار سرکار، اسراء و نوابین کی ویسی ہی سرپرستی حاصل ہو گئی جیسی اب تک صرف فارسی گویوں کو حاصل تھی۔ میر اپنی اردو شاعری ہی کی وجہ سے رعایت خان اور راجہ ناگہل کے مقرب اور آصف الدولہ کے دربار سے وابستہ ہوئے تھے۔ سودا بھی مہربان خان رند، شجاع الدولہ اور آصف الدولہ سے اردو شاعر کی حیثیت ہی سے منسلک تھے۔ میر سوز بھی مہربان خان رند اور آصف الدولہ کے دربار سے اسی حیثیت سے وابستہ تھے۔ میر حسن شاعری کے تعلق ہی سے سالار جنگ اور ان کے بیٹے کے متوسل ہوئے۔ یہ صرف چند مثالیں ہیں ورنہ اس دور کے سب قابل ذکر شاعر کسی نہ کسی چھوٹے یا بڑے دربار سے وابستہ تھے اور یہ دربار عظیم آباد، مرشد آباد، دکن، روہیل کھنڈ، اودھ، کرائٹنگ وغیرہ میں اردو شاعروں کی سرپرستی کر رہے تھے۔ نواب و اسراء کے ہاں صیغہ شاعری الگ قائم تھا۔ مرزا احسن علی احسن کے ذکر میں مصطفیٰ نے لکھا ہے کہ ”نواب وزیر مرحوم کی سرکار میں صیغہ شاعری میں عزت و امتیاز رکھتے تھے۔“ ۱۲۴ جعفر علی حسرت کے بارے میں لکھا ہے کہ ”اب تک پیشہ شاعری ذریعہ معاش رہی ہے۔ آخر آخر کچھ عرصہ صاحب عالم مرزا جہاندار شاہ کی سرکار میں بھی عزت و امتیاز رکھتے تھے۔“ ۱۳۴ شیخ ولی اللہ صاحب کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”چند سال سے مرشد زادہ آفاق مرزا محمد سلیمان شکوہ بہادر کے حضور میں امتیاز رکھتے ہیں۔“ ۱۳۴ اس طرح اس دور میں اردو شاعری بھی فارسی کی طرح ذریعہ معاش بن گئی تھی۔ عوام، جو اب تک لطف شاعری سے محروم تھے، اردو شاعری میں گہری دلچسپی لے رہے تھے۔ نتیجے کے طور پر اردو شاعری کا چرچا عام ہو گیا اور عوام خود بھی شاعری کرنے لگے۔ اٹھارویں صدی میں لکھے جانے والے تذکرے دیکھیے تو شاعروں کے عام رواج کا پتا چلتا ہے۔ محمد تقی میر کے ہاں ہر مہینے کی پندرہویں تاریخ کو مشاعرہ ہوتا تھا۔ ۱۵۴ مرزا جواں بخت جہاندار شاہ کے ہاں مہینے میں دو مرتبہ مشاعرہ ہوتا تھا۔ ۱۶ ”دستور الفصاحت“ سے پتا چلتا ہے کہ مرزا حاجی، مولوی صاحب اللہ اور سید مہر اللہ خان غیور کے ہاں ہفت روزہ کے مشاعرے ہوتے تھے۔ ۱۷ نواب محمد یار خان بہادر، مرزا میڈھو، فرزند نواب شجاع الدولہ کے ہاں ہر روز مشاعرہ قائم تھی۔ ۱۸ مرزا سلیمان شکوہ کے ہاں لکھنؤ میں مدت تک مشاعرے ہوتے رہے۔ ۱۸

اردو شاعری کے عام رواج کی وجہ سے سیاسی زوال نہیں بلکہ قیدِ فارسی سے رہائی تھی۔ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ”راجا سے ہر جا تک شوقِ شعر میں ڈوبا ہوا تھا۔ مرد عورت، عامی و عالم، مسلمان ہندو بلکہ فرنگی زادوں تک میں یہ ذوق سرایت کر گیا تھا۔ سلاطین، عال، امراء و علماء، سپاہ و اہل دیوان کے علاوہ ہر طبقے کے پیشہ وروں پر شاعری کا رنگ چڑھا ہوا تھا۔“ ۱۹۰۰ء جب سارے معاشرے کے ہر طبقے کا تخلیقی شعور کسی زبان میں اس طور پر شامل ہو جائے تو اس کی ترقی یقینی ہے۔ یہی عمل اس صدی میں ہوا اور اردو شاعری برعظیم کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل گئی۔ اردو زبان کی تخلیقی صلاحیتوں کو اپنے تصرف میں لا کر اس معاشرے نے نئے سرے سے خود کو دریافت کیا تھا۔

اس دور کی شاعری کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اردو شاعری کا عام مزاج مذہبی نہیں ہے۔ اس میں جو علامات یا تلمیحات عام طور پر استعمال ہوتی ہیں وہ بھی غیر مذہبی (Secular) ہیں اور مذہبی علامات بھی متضاد علامتوں سے ہم رشتہ ہو کر اپنا مزاج بدل دیتی ہیں۔ مثلاً فارسی کی طرح ہمارے شاعروں نے بھی تسبیح و زلار، دیر و حرم، کعبہ و بت خانہ وغیرہ کو ایک ساتھ استعمال کیا ہے۔ بادہ و ساغر، جام و مینا زندگی کا اشارہ بن گئے ہیں۔ گزارِ خلیل، لہنِ داؤدی، صبرِ ایوب کے ساتھ رستم و افراسیاب، جم و کے، خسرو و شیریں، لیلیٰ و مجنون، کرشن اور رادھا، رام و سیتا بھی ایک ساتھ استعمال ہوئے ہیں۔ اس شاعری کا مزاج ملائیت اور تنگ نظری کا دشمن ہے۔ اسی لیے اس دور کے شعرا نے زاہد، ناصح، شیخ، واعظ و محاسب پر جس بے دردی سے چوٹیں کی ہیں ان سے بھی اس شاعری کے مزاج کا پتا چلتا ہے۔ کسی شاعر کا دیوان پڑھیے آپ کو اس رنگ کے بہت سے شعر ملیں گے۔ مثلاً:

عستاسے کو انار کے پڑھیو نماز شیخ
سجدے سے ورنہ سر کو اٹھایا نہ جائے گا (سودا)
کیا چاہیں شیخ کعبہ گیا یا نہ سوئے دیر
اتنا تو جانتے ہیں کہ پیانہ لے گیا (سودا)
مفت آبروئے زاہدِ علامہ لے گیا
اک منہ چہ انار کے عامہ لے گیا (میر)
شیخ کی سی ہی شکل ہے شیطان
جس ہم شبِ احتلام ہوتا ہے (میر)

جن کے سبب سے دیر کو تو نے کیا خراب
اے شیخ ان بتوں نے مرے دل میں گھر کیا (درد)
زاہدا شرکِ خفی کی بھی خبر تک لینا
ساتھ پر دائرہ تسبیح کے زنتار بھی ہے (درد)
نہ کیوں ازار کی مہری ہی شیخ جی سی لیں
میں جو ہر وضو داب داب رکھتے ہیں (قائم)

جس مصلتے پہ چھڑکے نہ شراب
اپنے آئین میں وہ پاک نہیں (قائم)

یہ ہم نے اس دور کے چار شاعروں کے دیوان سے چند اشعار یوں ہی چن لیے ہیں ورنہ ایسے اشعار، جن میں مذہبی تنگ نظری کا مذاق اڑایا گیا ہے، ہر شاعر کے ہاں ملیں گے۔ کھلے دل سے اپنے باطن کا اظہار، خود پر ہنسنے اور طنز کرنے کا حوصلہ، دین و لادین کو ایک سطح پر دیکھنے کا رجحان، خوشی و غم، دکھ سکھ، بلندی و ہستی کو ایک ساتھ رکھنے کا عمل اس دور کی شاعری کا عام میلان ہے۔ اس دور کی شاعری حقیقت کی تلاش میں، ایک طرف اپنے باطن کی گہرائیوں میں اثر کو انسانی کیفیات و محسوسات کا ایک شہر آباد کرتی ہے اور دوسری طرف خارجی حقائق سے آنکھیں ملا کر اسے بھی شعر میں بیان کر دیتی ہے۔ داخلیت اور خارجیت دونوں اس دور میں ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔

غزل کی شاعری میں اس دور کی آواز، علامات اور انداز بیان کی عمومیت میں ”جھپی ہوئی“ اشاروں اشاروں میں معاشرے تک پہنچتی ہے۔ شاعر و قاری کے درمیان ابلاغ کا گہرا رشتہ قائم ہے۔ اس دور کی شاعری میں ”شکست“ کا لفظ بار بار ملتا ہے۔ کبھی شکستِ دل کی صورت میں اور کبھی شکستِ شیشہ یا شکستِ پا کی صورت میں۔ اسی طرح فریاد، ظلم، قتل، بیمار، درد، وحشت، قفس، صید، صیاد، آشیانہ کے الفاظ بار بار کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔ اس دور میں یہ الفاظ بکڑے ہوئے حالات اور چاروں طرف ہونے والے واقعات کی ترجمانی کر رہے تھے۔ آج یہ صرف لغوی معنی کا اظہار کرنے کی وجہ سے ابلاغ کی اس سطح سے ہٹ گئے ہیں جو اس دور میں پورے طور پر موجود تھی۔ اس دور کے پس منظر میں اس دور کی شاعری کو پڑھیے تو عام سا شعر بھی ہم سے ہم کلام ہونے لگتا ہے:

ایک باری تو کوا قتل اک عالم ظالم
 بھر یہ لے ہاتھ میں شمشیر کمر کیوں تو کسی
 دھوپ میں جلتی ہیں غربت و وطن کی لاشیں
 تیرے کوچے میں مگر سایہ دیوار نہ تھا
 گھسے قیدی ہو ہم آواز جب صیاد آ لوٹا
 یہ ویراں آشیانے دیکھنے کو ایک میں چھوٹا
 نقش بیٹھے ہے کہاں خواہش آزادی کا
 لنگ ہے نام رہائی تری صیادی کا
 ہم گرفتار حال ہیں اپنے
 طائر پر بریدہ کے مانند
 رہی نہ ہشتکی عالم میں دور غامی ہے
 بزار حیف کمیوں کا چرخ حاسی ہے
 (میر)

عشقیہ علامات کے بھی وہ اشارے تھے جن کی مدد سے یہ دور اپنے جذبات و
 تجربات کی ترجمانی کر رہا تھا۔ اردو شاعری کی عام مقبولیت کا سبب بھی یہی تھا
 کہ قاری و شاعر کے درمیان براہ راست اور گہرا رشتہ قائم تھا۔ وہ لوگ جو
 اردو شاعری پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ اس میں جور و ستم، غم و اندوہ اور
 گل و بلبل کے علاوہ کچھ نہیں ہے، انہیں چاہیے کہ وہ اس شاعری کو علامات
 کی روایت کے حوالے سے دیکھیں۔ اگر شاعری کو صرف لغوی معنی کے حوالے
 سے دیکھا جائے تو دنیا کی ساری شاعری آج بے معنی ہو جائے گی۔ پھر غزل کا تو
 مزاج ہی یہ ہے کہ وہ حقیقت کو مجاز کے آئینہ میں چھپا لیتی ہے۔ مگر دلبران
 کو حدیث دیگران میں اور زندگی کے واقعات و قلبی واردات کو مخصوص علامتوں
 کے ذریعے بیان کرتی ہے۔ پہلے بھی اسی طرح بیان کرتی تھی، اس دور میں بھی
 اسی طرح بیان کیا اور آج بھی اسی طرح بیان کر رہی ہے۔ اس دور میں شال
 سے لے کر دکن تک فرنگی غلبہ تیزی سے ہو رہا تھا۔ میر و سودا اور دوسرے
 معاصر شعرا کے ہاں فرنگ کا لفظ بار بار استعمال ہوا ہے۔ یہ لفظ جب غزل کے
 مزاج میں عشق کا اشارہ بن کر شامل ہوا تو اس دور کے تعلق سے معاشرے کے
 دلی احساسات کی ترجمانی کرنے لگا۔ مثلاً دوسری صف کے شاعروں کے یہ چند
 شعر دیکھیے :

دین و آئینہ فرنگی سب کہے ہیں اختیار

پھر عبت کیوں رسم خوگ و سے کہ باق رہے

(شاہ تراب)

غلبہ قوم نصارا بسکہ دستا ہر طرف
 کر ظہور اپنا شباب اے مہدی آخر زمان
 حسرت کے دل کو بند کیا چار سو سے گہیر
 کیا تیری زلف میں بھی ہے قید فرنگ شوخ
 قید فرنگ زلف نہ کالر کو ہو نصیب
 جو واب پھنسا ہمیشہ گرفتار ہی رہا (حسرت عظیم آبادی)
 ہمارا حال لیٹ اب تو لنگ ہے صیاد
 قفس ہے یا کہ یہ قید فرنگ ہے صیاد (حسرت عظیم آبادی)
 نہ چھٹا اس کی زلف میں جو پھنسا
 سچ ہے قید فرنگ کے مانند (شاہ جہی بیدار)

فرنگ و قید فرنگ کا ذکر محبوب کے حوالے سے ہوا ہے۔ وہ محبوب جو ستم گر،
 چٹا جو اور قاتل و ظالم ہے۔ اردو غزل اشاروں اور علامات کے ذریعے ہی اپنے
 تجربات کا اظہار کرتی ہے اور اس بات کو ذہن نشین کیے بغیر اردو غزل سے
 پورے طور پر لطف اندوز نہیں ہوا جا سکتا۔ میر و سودا کے دور میں یہ علامات
 و کنایات مستقل ہو کر قائم ہو جاتے ہیں۔ اس دور کے شاعروں نے اپنے سارے
 جذبات و واردات، فکر و خیال کے سارے پہلو، اپنا درد و کرب، اپنے غم و الم
 اپنے زمانے کی روح کی انفرادی و اجتماعی تصویریں اسی انداز سے اور اسی
 سطح پر اپنی شاعری میں اتاری ہیں۔ اس دور میں یہ بات بھی واضح ہو گئی کہ
 اردو ادب کس حد تک فارسی ادب سے آکنساب فیض کر سکتا ہے۔ فارسی
 اثرات کا یہ آخری سفر تھا جو اس صدی کے خاتمے تک کم و بیش اپنی منزل
 کو پہنچ گیا۔ اس دور کی اردو غزل، فارسی کے گہرے اثرات قبول کرنے کے
 باوجود، فارسی سے الگ اور ممتاز ہے۔ میر کی غزل میں برعظیم کی تہذیبی روح
 اسی طرح آج تک چھپ رہی ہے جس طرح حافظ کی غزل میں فارسی تہذیب بول
 رہی ہے۔

اس دور کی ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ مختلف اصناف سخن میں مختلف
 فنی اصولوں کی پابندی کی گئی۔ بندشوں کی چستی، محاوروں کا ہر محل اور عام
 زبان کا ادبی سطح پر استعمال، فارسی و عربی لفظوں کو عام طور پر صحت تلفظ کے
 ساتھ پڑھنے، صنائع بدائع کو فنی چابکدستی کے ساتھ اور چور اور قافیہ و ردیف
 کو صحت و حسن کے ساتھ استعمال کرنے پر خاص زور دیا گیا۔ اس دور کی

تقیدی زبان میں ”مہمل“ کا لفظ اکثر استعمال ہوتا ہے جس سے یہ واضح کیا جاتا ہے کہ غلط زبان، غیر موزوں الفاظ اور صنائع بدائع کے مست استعمال سے شعر مہمل ہو جاتا ہے۔ اچھے شعر کے لیے ضروری ہے کہ شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ اس طرح کہے کہ سب سمجھ لیں۔ اس دور میں ندرت بیان پر بھی زور دیا گیا تاکہ جو خیال یا مضنون شعر میں آئے وہ ندرت بیان کی وجہ سے سننے یا پڑھنے والے کو نیا معلوم ہو۔ فارسی حرف و فعل کا استعمال بھی برا سمجھا گیا۔ ایسی فارسی تراکیب کے استعمال کو جائز سمجھا گیا جو اردو زبان کے مزاج سے مطابقت رکھتی ہیں۔ میر نے مختلف شعرا کے کلام پر جو اصلاحیں دی ہیں ان میں اسی معیار کو پیش نظر رکھا ہے۔ ”نکات الشعرا“ میں شاعری کو اسی معیار سے دیکھنے اور پرکھنے کا رجحان ملتا ہے۔ سودا نے ”عبرت الغافلین“ میں مہمل کا لفظ انہی معنی میں استعمال کیا ہے۔ ”مخزن نکات“ میں قائم نے اسی انداز نظر سے شاعروں کے کلام پر رائے دی ہے۔ اس دور کے بھی تنقیدی معیار اور اصول نقد تھے۔ تذکروں میں شاعروں کی مدح و قدح اسی نقطہ نظر سے کی جاتی تھی۔ اسی لیے اس دور کے تذکروں سے شاعر کی انفرادیت اور ایک شاعر اور دوسرے شاعر کے مزاج کا فرق سامنے نہیں آتا۔ جہاں انفرادیت نمایاں کرنے کی کوشش کی جاتی ہے وہاں اتنا کم دیا جاتا ہے کہ میر کے شعر نثر ہیں یا میر کا کلام آہ ہے اور سودا کا کلام واہ ہے۔

اس دور میں اردو شاعروں کے تذکرے لکھنے اور اردو شعرا کے پسندیدہ اشعار کو بیاضوں میں درج کرنے کا رواج بھی ہوا۔ میر و سودا کے دور میں ایسے بہت سے تذکرے لکھے گئے جو آج بھی بنیادی ماخذ کا درجہ رکھتے ہیں۔ ”بیاض“ اور ”تذکرے“ میں یہ فرق ہے کہ بیاض میں صرف شاعر کا پسندیدہ کلام درج کیا جاتا ہے جب کہ تذکرے میں شاعر کے منتخب کلام کے ساتھ ساتھ اس کے حالات بھی درج کیے جاتے ہیں۔ تذکرے عام طور پر حروف تہجی کے اعتبار سے یا کسی اور اصولی ترتیب سے مرتب کیے جاتے ہیں۔ بیاض میں کوئی ترتیب نہیں ہوتی۔ میر نے اپنے تذکرے ”نکات الشعرا“ (۱۱۶۳/۱۵۵۲ع) میں، جو شہال میں اردو شاعروں کا پہلا تذکرہ ہے، کسی ترتیب کے بغیر شعرا کے حالات و انتخاب کلام درج کیا ہے۔ گردیزی نے اپنے تذکرے ”رضتہ گویاں“ (۱۱۶۶/۱۵۵۲ع) کو حروف تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا ہے۔ قائم چاند پوری نے اپنے تذکرے ”مخزن نکات“ (۱۱۶۸/۵۵ - ۱۵۵۴ع) میں شاعروں کو تین طبقوں — متقدمین، متوسطین اور متاخرین — میں تقسیم کیا ہے لیکن ہر طبقے

میں حروف تہجی کی ترتیب کو قائم نہیں رکھا۔ قائم چاند پوری کی بھی طبقاتی تقسیم میر حسن کے تذکرے سے ہوتی ہوئی ”آب حیات“ اور ”آب حیات سے شعر الہند“ اور ”گل رعنا“ تک اور گل رعنا سے آج تک اسی طرح قائم ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرے ”شعراے اردو“ (۱۱۹۲/۱۵۷۸ع) میں طبقات کی تقسیم تو قائم کے تذکرے کی طرح قائم رکھی لیکن ہر طبقے کے شعرا کو حروف تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا۔ لچھمی نرائن شفیق نے اپنے تذکرے ”چمنستان شعرا“ (۱۱۷۵/۶۲ - ۱۵۶۱ع) کو اجمعی اصول سے ترتیب دیا۔ اردو شعرا کے یہ سب تذکرے فارسی زبان میں لکھے گئے۔ علمی و ادبی تصانیف میں اردو نثر کا رواج ابھی عام نہیں ہوا تھا۔ اس صدی میں اردو شعرا کے اور تذکرے بھی لکھے گئے جن میں خواجہ خاں حمید اور انک آبادی کا تذکرہ ”گلشن گفتار“ (۱۱۶۵/۱۵۵۲ع)، مرزا افضل بیگ خان قاضی کا تذکرہ ”تحفة الشعرا“ (۱۱۶۵/۱۵۵۲ع) جو بنیادی طور پر فارسی شعرا کا تذکرہ ہے لیکن دس شاعروں کے ذیل میں ان کے اردو اشعار بھی انتخاب میں دیے گئے ہیں۔ اسد علی خان سبنا اورنگ آبادی کا تذکرہ ”گل عجائب“ (۱۱۹۴/۱۵۸۰ع)، امر اللہ آبادی کا تذکرہ ”مسرت افزا“ (۱۱۹۳/۱۵۷۹ع)، مردان علی خان مبتلا کا تذکرہ ”گلشن سخن“ (۱۱۹۴/۱۵۸۰ع)، شورش عظیم آبادی کا تذکرہ ”یادگار دوستان“ (۱۱۹۱/۱۵۷۷ع)، عشق عظیم آبادی کا تذکرہ ”عشق“ (۱۱۹۷/۱۵۸۳ع)، ابراہیم خان خلیل کا تذکرہ گلزار ابراہیم (۱۱۹۸/۸۳ - ۱۵۸۳ع)، غلام محی الدین عشق و مبتلا میرٹھی کا تذکرہ طبقات سخن (۱۲۱۲/۹۸ - ۱۵۹۷ع)، مصحفی کا تذکرہ ہندی (۱۲۰۹/۹۵ - ۱۵۹۴ع)، قدرت اللہ شوق کا تذکرہ طبقات الشعرا (۱۱۸۹/۱۵۷۵ع) وغیرہ اسی دور میں لکھے گئے۔ ان تذکروں سے ذوقِ ادب کے عام ہونے میں مدد ملی۔

قدیم ادب اور اٹھارویں صدی کے ادب میں بھی فرق ہے کہ قدیم ادب لافستہ زبان میں فارسی ادب کی پیروی کرتا ہے جب کہ اس دور کا ادب قدیم ادب و فارسی اثرات کو شاہجہان آباد کی زبان میں تحلیل کر کے ایسے ایک ایسی نئی صورت دے دیتا ہے جس کی تخلیقی توانائی اور ہند ایرانی تہذیبوں کے سنگم سے زبان کا ایک تیسرا دریا وجود میں آ جاتا ہے جو اس صدی کے شروع میں آہستہ آہستہ بڑھتا پھیلتا ہے اور میر و سودا کے دور میں پاٹ دار ہو کر سارے

۱۔ ”یادگار دوستان روزگار“ سے ۱۱۹۱ ہجریء ہجری۔

برعظیم کے تخلیقی ذہنوں کو سیراب کرنے لگتا ہے اور اس تخلیقی عمل میں ، زبان و بیان کے یکساں معیار کے ساتھ ، سارا برعظیم شریک ہو جاتا ہے ۔ اسی کے ساتھ فارسی گوئی کا طلسم ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ٹوٹ جاتا ہے اور اردو زبان و ادب کی بڑی روایت قائم ہو جاتی ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ فارسی ادب کو پیچھے چھوڑ کر اگلی دو صدیوں میں اس سے آگے نکل جاتی ہے ۔

اس پوری صدی میں ادبی زبان و بیان میں اتنی تیزی سے تبدیلی آئی کہ اگر جمفر زئی (۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ع) کی زبان کا آبرو (۱۱۶۴ھ/۱۷۵۳ع) کی زبان سے ، آبرو کی زبان کا یقین (۱۱۶۴ھ/۱۷۵۳ع) اور میر کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو یقین نہیں آتا کہ اتنی بڑی تبدیلی ، اتنے کم عرصے میں ، زبان میں آ سکتی ہے ۔ اس پوری صدی میں زبان مسلسل اپنے لہجے ، آہنگ اور ذخیرۃ الفاظ کے ساتھ بدلتی رہی اور میر کی وفات تک اس نے ایک ایسی معیاری شکل اختیار کر لی کہ میر کی زبان کم و بیش وہی ہے جو آج ہم بولتے اور لکھتے ہیں ۔ اس دور میں ایک اہم بات یہ ہوئی کہ شاعروں نے اپنی زبان کا رشتہ عام بول چال کی زبان سے قائم کر لیا ۔ میر زبان کی سند لغات یا اساتذہ کے کلام سے نہیں بلکہ اُس زبان سے لیتے ہیں جو ان کے چاروں طرف یا جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بولی جا رہی ہے ۔ میر درد کے ہاں بھی یہی صورت ہے لیکن وہ خواص کی زبان کو بھی نظر انداز نہیں کرتے ۔ میر اثر کا دیوان اور مشنوی خواب و خیال ، دلوں عام بول چال کی زبان ہی میں لکھے گئے ہیں ۔ سودا نے عوام کی زبان سے اپنا تعلق ضرور باقی رکھا لیکن انہوں نے خواص کی زبان کو ترجیح دی اسی لیے ان کے ہاں فارسیت زیادہ ہے اور الفاظ بھی زیادہ صحت تلفظ کے ساتھ استعمال میں آئے ہیں ۔ مثلاً میر لفظ ”تلاشی“ کو عام زبان کی پیروی میں ، ”متلاشی“ کے معنی میں استعمال کرتے ہیں جب کہ سودا کے ہاں تلاشی کے بجائے ”متلاشی“ ہی استعمال ہوا ہے :

ع جو کوئی تلاشی ہو ترا آہ کدھر جائے (میر)

ع نے فکر ہے دنیا کی نہ دین کا متلاشی (سودا)

لیکن یہ التزام سودا کے ہاں قصائد و غزلیات وغیرہ تک محدود ہے ۔ ہجویات میں وہ زبان کو زیادہ آزادی کے ساتھ استعمال کرتے ہیں ۔ اس دور کے بڑے اور قابل ذکر شاعروں کی زبان کا مطالعہ ، چون کہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے اس لیے یہاں اس دور کی زبان کی صرف چند عام خصوصیات کی طرف اشارہ کریں گے :

(۱) اس دور میں زبان و بیان ایک معیار پر آ کر سارے برعظیم کے لیے یکساں طور پر قابل قبول ہو گئے اور شاہجہان آباد کی زبان اور عاوردہ مستند ہو گیا ۔ زبان کے مسلسل اور رنگارنگ استعمال سے اظہار بیان میں غیر معمولی قوت پیدا ہو گئی ۔

(۲) اس دور کی زبان میں فارسی محاورات ، مصادر ، مرکبات ، لاشعے اور سابقہ کثرت سے اردو میں ترجمہ ہوئے اور زبان کا جزو بن گئے ۔ یہ عمل اس دور کے ہر شاعر کے ہاں ملتا ہے ۔ مثلاً سودا کے ہاں خوش آمدن سے خوش آنا ، دل از دست رفتن سے دل ہاتھ سے جانا ، رنگ سے رنگنا ، تراش سے تراشنا ، لالچ سے للچانا ۔ سابقہ بد سے بد اسلوب ، بد اصل ، بد وضع ۔ اسی طرح بے نہایت ، بے اختیار ، درد آلود ، خون آلود ، حیرت انگیز ، پتنگ باز ، ہٹے باز وغیرہ ملتے ہیں ۔ یہی صورت میر کے ہاں ملتی ہے ۔ اس دور کے شاعروں نے عام طور پر فارسی کی وہی تراکیب استعمال کیں جو اردو زبان کے مزاج سے مناسبت رکھتی تھیں ۔

(۳) اس دور میں ”ان“ لگا کر جمع بنانے کا رواج کم ہو گیا لیکن کم ہونے کے باوجود یہ طریقہ اور دوسرے طریقوں کے ساتھ استعمال ہوتا رہا ۔ اس دور میں لفظوں کی جمع بنانے کی یہ چند مختلف صورتیں ملتی ہیں :

ع کوئی ان ’طوروں‘ سے گزرے ہے قرے غم میں مری (میر)

ع کسی کی ’زلفوں‘ کے تصور میں ہوں یارو روز و شب (سودا)

ع وہی آفت دل ’عاشقان‘ کسو وقت ہم سے بھی یار تھا (میر)

ع ’شکلیں‘ کیا کیا ’کیاں‘ ہیں جن نے خاک (میر)

ع روئے ’گزرتیاں‘ ہیں راتیں ’ماریاں‘ (میر)

ع چپ ’گالیں‘ نت کی کھائیں گے ہم (قائم)

ع گریباں کی تو قائم مدتوں ’دھچپیں‘ اڑاں ہیں (قائم)

ع ہزار ’خوبیہیں‘ ہیں تجھ میں اور یہاں دو چشم

(حسرت عظیم آبادی)

ع ہر ایک سے ’گستاخی‘ ہم ہی سے ادب ہے

(حسرت عظیم آبادی)

(۴) اس دور میں عربی ، فارسی اور ہندی الفاظ کے درمیان واسطہ عطف کا

استعمال عام ہے جیسے :

ع کوئی اخلاص و پیار رہتا ہے (میر)
 ع پوچھے ہے بھول و بھول کی خبر اب تو عندلیب (سودا)
 اسی طرح اردو لفظ کو عربی فارسی لفظ کے ساتھ علامتِ اضافت سے ملانے کی بھی مثالیں ملتی ہیں جیسے :

ع اس طفلِ ناسمجھ کو کہاں تک پڑھائیے (میر)
 اس دور میں زبانِ منجھ کر صاف ہو گئی - کرجت اور کھردرے الفاظ کی جگہ نرم اور شائستہ الفاظ نے لے لی - لا کا کی جگہ لگا ، لوہو کی لہو ، جاگہ کی بجائے جگہ وغیرہ استعمال ہونے لگے - اس سارے دور میں لفظوں کو لڑمانے کی طرف عام میلان ملتا ہے -
 آئیے اب اس پس منظر میں اس دور کے ان شاعروں کا مطالعہ کریں جنہوں نے اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھایا اور پھیلایا - اگلے باب میں ہم سب سے پہلے محمد تقی میر کا مطالعہ کریں گے -

حواشی

- ۱- نگارشاتِ ادیب : پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۲۷۰ ، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۶۹ ع -
- ۲- مباحث : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۲۰۲ و ۲۱۳ ، مجلسِ ترقیِ ادب لاہور ۱۹۶۵ ع -
- ۳- ایضاً -
- ۴- چراغِ ہدایت : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۱۶۵ ، مطبوعہ علی بھائی شرف علی اینڈ کمپنی پرائیویٹ لمیٹڈ بمبئی ۵۱۳۹ -
- ۵- بحر الفصاحت : نجم الغنی خان ، ص ۱۱۹ ، بار دوم ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۲۷ ع -
- ۶- ترجمانِ الاشواق : ص ۳۹ ، ۴۰ ، بحوالہ اردو دائرۃ معارف اسلامیہ ، جلد اول ، ص ۶۱۱ ، لاہور ۱۹۶۵ ع -
- ۷- انسان اور آدمی : محمد حسن عسکری ، ص ۲۱۸ ، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۴ ع -
- ۸- ماہی "صحیفہ" لاہور شماره ۷۶ ، ص ۳۸ ، لاہور ، جولائی ۱۹۶۶ ع -

- ۹- تاریخِ اودہ : حکیم محمد نجم الغنی خان (جلد دوم) ، ص ۲۶۳ ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۱۹ ع -
- ۱۰- گلشنِ ہند : مرزا علی لطف ، ص ۸۲ ، دار الاشاعت پنجاب لاہور ۱۹۰۶ ع -
- ۱۱- تذکرۂ ریختہ گویاں : فتح علی گردیزی ، ص ۳۶ ، المجنہ ترقیِ اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۱۲- ۱۳- ۱۴- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۷ ، ۱۸ ، ۲۳۱ ، المجنہ ترقیِ اردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۱۵- لکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۵۵ ، ۸۳ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ ع -
- ۱۶- گلشنِ ہند : ص ۸۹ -
- ۱۷- دستور الفصاحت : ص ۳۳ (مقدمہ مرتب) ، ہندوستان پریس ، رامپور ۱۹۵۳ ع -
- ۱۸- مجموعہ "نقز" : قدرت اللہ قاسم ، مقدمہ صفحہ ۷ و ۸ - پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ، ۱۹۳۳ ع -
- ۱۹- ایضاً : مقدمہ صفحہ ۷ و ۸ -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۹۱ - "دو سرکار نواب وزیر مرحوم بصیفہ" شاعری عزو امتیاز داشت -
- ص ۹۱ - "تا این مدت معاش بہ پیشہ" شاعری بسر بردہ - آخر آخر چندے در سرکار صاحب عالم مرزا جہاندار شاہ ہم عزو امتیاز داشت -
- ص ۹۱ - "از چند سال بصیفہ" شاعری در حضور مرشد زادہ آفاق مرزا محمد سلیمان شکوہ چادر امتیاز تمام داشت -



یعنی (زوجہ) محمد حسین کلیم پیدا ہوئے۔ یہی محمد تقی بڑے ہو کر خدائے متین میر تقی میر کہلائے اور اردو زبان و ادب پر ایسے گہرے نقوش ثبت کیے کہ رہتی دنیا تک ان کا نام باقی رہے گا۔

محمد تقی میر (۱۱۳۵ھ - ۲۰ شعبان ۱۲۲۵ھ / ۲۳ - ۱۷۲۲ع - ۲۰ ستمبر ۱۸۱۰ع) کی ولادت کے بارے میں مختلف آراء ہیں لیکن یہ سب قیاسات دیوان چہارم نسخہ محمود آباد کی اس عبارت کے بعد، جو خود میر کے بھتیجے محمد محسن کے اپنے قلم سے لکھی ہوئی ہے، ختم ہو جاتے ہیں۔ یہ دیوان چہارم میر کے داماد، بھائی، شاگرد اور محمد حسین کلیم کے بیٹے محمد حسن علی تجلی کے قلم کا لکھا ہوا ہے اور دیوان پر وہ عبارت، جو محمد محسن کے اپنے قلم سے لکھی ہوئی ہے، یہ ہے:

”۲۰ شعبان ۱۲۲۵ھ کو بروز جمعہ بوقت شام میر محمد تقی صاحب میر تخلص نے، جن کا یہ دیوان چہارم ہے، شہر لکھنؤ کے محلہ سٹہی میں توڑے سال کی عمر پوری کر کے انتقال کیا اور اسی مہینے کی ۲۱ تاریخ کو ہفتے کے دن دوپہر کے وقت اکھاڑہ بہیم میں، جو مشہور قبرستان ہے، اپنے عزیزوں کی قبروں کے قریب دفن ہوئے اور اپنے چار دیوان، جن میں سے یہ چوتھا ہے، بحر سطور محمد محسن الخطاب زین الدین احمد کو (خدا اُس کے گناہ معاف کرے) اپنی زندگی میں کمال رغبت کے ساتھ عنایت کیے۔ خدا ان کی مغفرت فرمائے۔“

محمد محسن عفی عنہ نے ۲۷ شعبان سنہ مذکور کو، جب چار گھڑی دن باقی تھا، تحریر کیا۔ اس دیوان پر میر مغفور کے داماد میر حسن علی تجلی کے دستخط ہیں۔“

اس تحریر سے یہ چند باتیں سامنے آئیں:

- (۱) میر کا انتقال ۲۰ شعبان کو جمعہ کے دن شام کے وقت ۱۲۲۵ھ میں ہوا۔
- (۲) انتقال کے وقت میر محلہ سٹہی میں رہتے تھے اور اس وقت ان کی عمر ۹۰ سال ہو چکی تھی۔
- (۳) شنبہ (سینچر) کے دن ۲۱ شعبان کو دوپہر کے وقت لکھنؤ کے مشہور قبرستان اکھاڑہ بہیم میں اپنے اقربا کے قریب مدفون ہوئے۔
- اس طرح اگر ۱۲۲۵ھ میں سے توڑے نکال دیے جائیں تو سال ولادت ۱۱۳۵ھ / ۲۳ - ۱۷۲۲ع نکلتا ہے۔ اس سنہ پیدائش کی مزید تصدیق اسی

محمد تقی میر حیات، سیرت، تصانیف

لاموافق حالات سے تنگ آکر ملک حجاز کا ایک خاندان ہجرت کر کے دکن پہنچا اور کچھ عرصہ وہاں قیام کر کے احمد آباد آ گیا۔ اس خاندان کے کچھ افراد تو وہیں آباد ہو گئے اور کچھ تالاش روزگار میں مغلوں کے دار الحکومت اکبر آباد آ گئے۔ انہی میں میر کے جد اعلیٰ بھی تھے — اکبر آباد کی آب و ہوا انہیں راس نہ آئی اور وہ انتقال کر گئے۔ انہوں نے ایک لڑکا چھوڑا جو میر کے دادا تھے۔ تالاش و جستجو کے بعد میر کے دادا کو (ذکر) میر میں سوائے اپنے والد کے کسی کا نام نہیں لکھا) نواح اکبر آباد میں فوج داری کی ملازمت مل گئی لیکن وہ بھی پچاس سال کی عمر میں وفات پا گئے۔ ان کے دو لڑکے تھے۔ ایک جوانی میں خلل دماغ سے مر گئے اور دوسرے بیٹے محمد علی تھے جنہوں نے شاہ کلیم اللہ اکبر آبادی (م ۱۱۰۹ھ / ۱۶۹۷ - ۱۶۹۷ع) سے علوم متداولہ کی تحصیل کر کے درویشی اختیار کر لی اور اپنے زہد و تقویٰ کی وجہ سے علی متقی کے خطاب سے موسوم ہوئے۔ ۲۰ محمد علی متقی کی پہلی شادی سراج الدین علی خان آرزو کی بڑی بیٹی سے ہوئی جن کے بطن سے حافظ محمد حسن پیدا ہوئے۔ دوسری بیوی کے بطن سے دو بیٹے محمد تقی اور محمد رضی اور ایک

ل۔ ”ذکر میر“ میں میر نے اپنے والد کو ہر جگہ علی متقی لکھا ہے لیکن ایک جگہ، جب خواجہ محمد باسط میر کو اپنے چچا صمصام الدولہ کے پاس لے گئے تو انہوں نے دریافت کیا ”ابن پسر از کیست؟“ گفت از میر محمد علی است۔“ اس سے معلوم ہوا کہ میر کے والد کا نام محمد علی تھا — ”ذکر میر“ محمد تقی میر، صراہ عبدالحق، ص ۶۴، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۲۸ع۔

دیوان چہارم پر لکھی ہوئی اس عبارت سے بھی ہوتی ہے جو ”سوانح میر سی میر“ کے زیر عنوان کسی معدوم تذکرے ”نوادر الکمل“ سے نقل کی گئی ہے۔ اس عبارت کا ابتدائی جملہ یہ ہے :

”اصلاً اکبر آباد کے تھے۔ ۱۱۳۵ھ کے آخر میں پیدا ہوئے۔“

ان شواہد کی روشنی میں مولوی عبدالحق کا متعین کردہ سال ولادت ۱۱۳۵ھ جس کی تصدیق فائق رامپوری نے بھی کی ہے یا سر شاہ سلیمان کے دلائل، جن سے سال پیدائش ۱۱۳۶ھ مقرر ہوتا ہے، قابل قبول نہیں رہتے اور میر کا سال ولادت ۱۱۳۵ھ متعین ہو جاتا ہے۔ میر کی وفات پر مصحفی نے اس شعر سے :

از سر درد مصحفی نے کہا حق میں اس کے ”سوا نظیری آج“

$$۱۲۲۱ + ۵ = ۱۲۲۵$$

اور ناسخ نے ”واویلا“ مرد شیر شاعران“ ۹ سے سال وفات ۱۲۲۵ھ نکالا۔

۱۱۳۵ھ اور ۱۲۲۵ھ (۱۷۲۲ع اور ۱۸۱۰ع) کا زمانہ برعظیم کی تاریخ میں انتشار و خلفشار کا دور ہے۔ مغلیہ سلطنت کا زوال اور انگریزوں کا اقتدار اسی دور میں مکمل ہوا۔ معاشرے میں تہذیبی و فکری سطح پر تبدیلی کا عمل بھی اسی زمانے میں شروع ہوا۔ نازک مزاج و حساس میر بھی اسی معاشرے کے فرد تھے، اسی لیے خارجی و داخلی طور پر وہ معاشرے کے عام فرد سے کہیں زیادہ متاثر ہوئے۔ ان کے ذاتی حالات اور اس دور کے المیوں نے ان کی شخصیت و سیرت کو وہ بنا دیا جو وہ ہمہ نظر آتی ہے اور ان کی شاعری اس کشمکش کی ترجمان بن گئی جو ان کی ذات، معاشرے اور زندگی کی باہم آویزش سے پیدا ہوئی تھی۔ میر کے ذہن اور ان کی سیرت و شخصیت کو سمجھنے کے لیے ان حالات کا جاننا ضروری ہے۔

میر ایک نہایت غریب گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کے والد عبد علی متقی درویش صفت انسان تھے اور برعظیم میں نہ سہی، کم از کم اکبر آباد میں اپنے زہد و تقویٰ کی وجہ سے شہرت رکھتے تھے۔ یہی وجہ تھی کہ جب ان کے والد کی وفات (۲۱ رجب ۱۱۳۶ھ / ۱۸ دسمبر ۱۷۲۳ع) کے بعد گیارہ سالہ

قد میر کے منہ بولے چچا امان اللہ عید کے دن بیمار ہوئے اور دوسرے دن انتقال کیا۔ اس وقت جیسا کہ ”ذکر میر“ میں اپنے والد کے حوالے سے (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

جد تقی نے سہارا ہو گئے تو اپنے چھوٹے بھائی عبد رضی کو گھر بلھا کر اطراف شہر میں تلاش روزگار کے لیے نکل کھڑے ہوئے لیکن روزگار کہاں تھا جو ملتا۔ آخر کار ناچار ہو کر ۳۵/۱۱۳۷ھ - ۱۷۲۳ع میں شاہجہاں آباد کے لیے روانہ ہوئے۔ یہاں بھی وہ پریشان و سرگرداں رہے۔ ”بسیار گردیدم، شغیتے ندیدم“ کے الفاظ سے ان کی پریشان حالی کا اندازہ ہوتا ہے۔ کچھ عرصے بعد دہلی میں خواجہ جد باسط (م ۱۱۷۸ھ / ۶۵ - ۱۷۶۳ع) سے ان کی ملاقات ہوئی اور جد باسط نے انہیں اپنے چچا مصصام الدولہ کی خدمت میں پیش کیا۔ مصصام الدولہ نے جد علی متقی کی وفات پر نہ صرف اظہار افسوس کیا بلکہ یہ کہہ کر کہ ”مجھ پر اس شخص کے حقوق ہیں“ ایک روپیہ روز و وظیفہ مقرر کر دیا۔ یہ وظیفہ میر کو ۱۱۵۱ھ / ۱۷۳۹ع تک ملتا رہا، لیکن جب مصصام الدولہ نادر شاہ سے جنگ میں زخمی ہوئے اور ۱۹ ذی قعد ۱۱۵۱ھ / ۱۸ فروری ۱۷۳۹ع کو فوت ہو گئے تو یہ وظیفہ بند ہو گیا اور میر اکبر آباد میں ف پھر بے سہارا

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

میر نے لکھا ہے کہ ان کی عمر دس سال تھی، گویا ۲ شوال ۱۱۳۵ھ / ۷ مارچ ۱۷۲۳ع کو میر کے چچا امان اللہ نے وفات پائی۔ ان کی وفات کے بعد جد علی متقی کی حالت غیر ہو گئی اور خود کو ”عزیز مردہ“ کے نام سے موسوم کرنے لگے۔ ایک دن جب وہ امان اللہ کے فائز چہلم کا حلوہ تقسیم کر رہے تھے کہ ایک نوجوان احمد یگ آیا جو علی متقی کی توجہ کے باعث وہیں ٹھہر گیا اور سات مہینے سخت ریاضت کر کے مرتبہ کمال کو پہنچ گیا۔ میر نے اپنے والد کی تاریخ وفات ۲۱ رجب (ذکر میر، ص ۵۸) لکھی ہے۔ چونکہ امان اللہ کی وفات کے ایک سال بعد، جیسا کہ ذکر میر میں لکھا ہے، علی متقی کا انتقال ہوا اس لیے میر کے والد نے ۲۱ رجب ۱۱۳۶ھ کو وفات پائی۔ قاضی عبدالودود نے دلی کالج میگزین، میر نمبر، ص ۳۰ پر لکھا ہے کہ ”۲۱ رجب تھی ۱۱۳۶ھ ہوتا چاہیے“ اور صندر آہ نے ”میر و میریات“ (ص ۹۳، علوی بک ڈپو، ممبئی ۱۹۷۷ع) میں بھی یہی سنہ دیا ہے اور لکھا ہے کہ ”یہ تاریخ بلا استثنا متفقہ ہے۔“ (ج۔ ج)

قد بعض اہل علم کا خیال ہے کہ میر وظیفہ پا کر اکبر آباد نہیں گئے لیکن یہ خیال درست نہیں ہے۔ وظیفہ پا کر اکبر آباد واپس چلے جانے کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ ذکر میر میں ۱۱۳۶ھ تا ۱۱۵۲ھ کوئی واقعہ نہیں ملتا حتیٰ کہ نادر شاہ کے حملے کا بھی کوئی ذکر نہیں ہے۔ پھر گیارہ سالہ (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

ہو گئے۔ اس وقت دہلی کی حالت نہایت تباہ تھی۔ نادر شاہ کی لوٹ کھسوٹ اور قتل و غارتگری نے شہر و اہل شہر کو ہرباد و قلاش کر دیا تھا۔ اس لیے ۱۶ محرم ۱۱۵۲ھ/۱۵ اپریل ۱۷۳۹ء کو جب نادر شاہ نے دلی سے کوچ کیا اور کچھ عرصے بعد حالات ذرا معمول پر آئے تو میر ناپار ہو کر دوسری بار دلی پہنچے^{۱۳} اور اپنے سوتیلے ماموں سراج الدین علی خان آرزو کے ہاں ٹھہرے۔ اس وقت میر کی عمر سترہ سال تھی۔ آرزو کے ہاں میر تقریباً سات سال رہے جس سے وہ بعد میں منکر ہو گئے اور ”ذکر میر“ میں صرف اتنا لکھا کہ ”کچھ دن ان کے پاس رہا۔“ سراج الدین علی خان آرزو کے ہاں سات سال رہنے کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ میر آرزو سے فاراض ہو کر جب رعایت خان کے متوسل ہوئے تو پہلی بار ۸/۱۱۶۱ھ - ۱۷۴۷ء میں، جب احمد شاہ ابدالی سے مقابلہ کرنے کے لیے شاہی افواج کوچ کر رہی تھیں اور رعایت خان بھی افواج کے ساتھ تھا، وہ رعایت خان کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ میر نے لکھا ہے کہ ”میں اس سفر میں خان منظور کے ساتھ تھا اور خدمات بجا لاتا تھا۔“^{۱۴} اگر رعایت خان سے ان کی ملازمت کو ۱۱۶۱ھ سے ایک یا دو سال پہلے بھی مان لیا جائے (حالانکہ ۱۱۶۱ھ سے پہلے رعایت خان سے کسی تعلق کا کوئی ذکر نہیں ملتا) تو گویا ۸/۱۱۶۰ھ - ۱۷۴۷ء تک وہ خان آرزو کے ہاں مقیم تھے۔ پھر شام کے کھانے پر، جیسا کہ ذکر میر میں لکھا ہے، خان آرزو سے میر کی تلخی ہوئی اور وہ کھانا چھوڑ کر چلے گئے اور حوض قاضی پہنچے۔ وہاں علم اللہ نامی شخص انہیں قمر الدین خان کے پاس لے گیا۔ گویا رعایت خان تک پہنچنے میں، خان آرزو سے الگ ہو کر، انہیں بہت کم وقت لگا جس کے ساتھ اپنے موجود ہونے کا ذکر وہ ۸/۱۱۶۱ھ - ۱۷۴۷ء میں پہلی بار کرتے ہیں۔

جد تقی میر نے اپنی تعلیم و تربیت اور خان آرزو سے کسب فیض کا ذکر

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۵۰۷ء)

میر اپنے چھوٹے بھائی جد رضی اور اپنی بہن کو اکبر آباد میں چھوڑ کر دہلی آئے تھے اور ان کا اکبر آباد واپس جانا ضروری تھا۔ اس لیے جب صمصام الدولہ کے وفات کے بعد ان کا مقبرہ وظیفہ بند ہو گیا تو ”ناچار بار دیگر دہلی رسیدم“ (ذکر میر، ص ۶۳) کے الفاظ لکھے ہیں۔ اگر وہ اس عرصے میں اکبر آباد میں نہیں رہے تو ”ناچار بار دیگر“ کے کیا معنی ہوتے ہیں؟ (ج - ج)

یہی ”ذکر میر“ میں نہیں کیا بلکہ لکھا کہ ”شہر کے دوستوں سے چند کتابیں پڑھیں۔“^{۱۵} اور یہ بھی لکھا کہ میر نے سوتیلے بھائی حافظ جد حسن کے لکھنے پر کہ ”میر جد تقی فتنہ روزگار ہے، ہرگز اس کی تربیت نہیں کرنی چاہیے اور دوستی کے پردے میں اس کا کام (تمام) کر دینا چاہیے“^{۱۶} خان آرزو نے آنکھیں پھیر لیں اور ایسی دشمنی اختیار کی کہ ”اس کی دشمنی اگر تفصیل سے بیان کی جائے تو ایک الگ دفتر چاہیے۔“^{۱۸} آخر جب یہ صورت حال تھی تو میر نے اپنے تذکرے ”نکات الشعرا“ میں آرزو کے بارے میں یہ عبارت کیوں لکھی کہ ”اس فن بے اعتبار کو کہ ہم نے اختیار کیا ہے (آرزو) نے ہی اعتبار دیا ہے۔“^{۱۹} اور انہیں ”اوستاد و پیر و مرشد بندہ“^{۲۰} کے الفاظ سے کیوں مخاطب کیا۔ نکات الشعرا اور ذکر میر دونوں کے بیان متضاد ہیں۔ ان میں سے ایک ہی بات صحیح ہو سکتی ہے۔ آرزو کا انتقال ۸/۱۱۶۹ھ - ۱۷۵۶ء میں ہوا۔ نکات الشعرا ۸/۱۱۶۵ھ - ۱۷۵۲ء میں مکمل ہوا اور ذکر میر کا آغاز ۸/۱۱۸۵ھ - ۱۷۷۱ء میں ہوا۔ اس وقت آرزو میر کے کسی بیان کی تردید کرنے کے لیے موجود نہ تھے۔ یہ بات قرین قیاس نہیں ہے کہ آرزو جیسے یگانہ روزگار کے پاس نوعمری کے زمانے میں میر تقریباً سات سال رہیں اور آرزو ان کی تعلیم و تربیت نہ کریں۔ آرزو کے گھر میں رہتے ہوئے میر کو وہ سہولت میسر آئی جو کسی دوسرے کو نہیں تھی۔ اس امر کا ثبوت کہ میر نے آرزو سے کسب فیض کیا، اس دور کے تذکروں سے بھی ملتا ہے۔ قائم نے، جو دہلی میں میر کے قریب ہی رہتے تھے،^{۲۱} لکھا ہے کہ ”مدت تک ان (آرزو) کی خدمت میں استفادہ آگاہی (علم) کر کے اسم و رسم بہم پہنچایا۔“^{۲۲} میر حسن نے ”ان (خان آرزو) کے شاگردوں میں سے ہے“^{۲۳} کے الفاظ لکھے ہیں۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ”جناب فیض مآب خان مشار الیہ (آرزو) سے نسبت تلمذ بھی رکھتا ہے لیکن غرور کی وجہ سے کہ جس نے اس کے دماغ میں جنگہ مگر لی ہے، اس حقیقت سے، جو دراصل اس کے لیے سرمایہ افتخار ہے، پورے طور پر انکار کرتا ہے۔ اس کے غرور و نخوت کے بارے میں کیا لکھوں۔ اس کی کوئی حد نہیں ہے۔“^{۲۴} تذکرہ عشقی میں ”تربیت کردہ سراج الدین علی خان آرزو“^{۲۵} کے الفاظ ملتے ہیں۔ نواذر الکملہ میں لکھا ہے کہ ”پندر ہز گوار کے سانچے کے بعد ۱۷ سال کی عمر میں دہلی گئے اور سراج الدین علی خان آرزو کے مکان پر قیام کر کے علوم عقلی و نقلی کی تکمیل کی۔ بعد میں جب ان کے درمیان جدائی واقع ہوئی تو رؤسائے عظام کی سرکار میں بسر کی۔“^{۲۶} ان تمام

تذکرہ نگاروں اور نکات الشعرا میں خود میر کے اپنے اعتراف کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ انہوں نے خان آرزو ہی سے کسب فیض کیا ہے۔ خود ”ذکر میر“ میں جو فارسی محاورات استعمال ہوئے ہیں سوائے آرزو کی لغت ”چراغ ہدایت“ کے اور کہیں نہیں ملتے؛ مثلاً آش مال، استخوان شکنی، برخوش چیدہ، بز آویزی، بز گیری، بے تہ، بے ہیچ، ترمل، خایہ گزک، دروند، دریائے لنگردار، دل زدہ، زنجیرہ، زنج زن، زیادہ دہری، سجادہ محرابی، سرنشین، شیرہ خانہ، شیشہ جان، صورت باز، طفلان تہ بازار، غنچہ پیشانی، کل مکمل، پال و گوہال وغیرہ۔ ۲۷۴

اردو شاعری کے آغاز کے بارے میں سعادت علی سعادت اسروہوی کے حوالے سے ذکر میر میں لکھا ہے کہ ”اس عزیز نے مجھے ریختہ کی طرف متوجہ کیا۔“ ۲۸۴ جبکہ نکات الشعرا میں صرف یہ لکھا ہے کہ ”بندے کے ساتھ بہت ربط ضبط رکھتا تھا۔“ ۲۹۴ میر کی اردو شاعری کا آغاز بھی خان آرزو کی تحریک پر ہوا۔ اس کی تفصیل سعادت خان ناصر نے یہ لکھی ہے :

”یہ نقل فرماتے تھے کہ عتفوان جوانی میں جوش وحشت اور استیلائے سودا طبیعت پر غالب ہوا اور زبان و کام ہرزہ گوئی پر غالب، ترکہ رنگ و نام بلکہ رسوائی خاص و عام پسند آئی۔ ہر کسی کو دشنام دینا شعار اور سنگ زنی کاروبار تھا۔ خان آرزو نے کہا کہ اے عزیز دشنام موزوں دعائے ناسوزوں سے بہتر اور رخت کے ہارہ کرنے سے تقطیع شعر خوش تر ہے۔ چونکہ موزونی طبیعت جوہر ذاتی تھی جو دشنام زبان تک آئی مصرع یا بیت ہو گئی۔ بعد اصلاح دماغ و دل کے مزا شعر گوئی کا طبیعت پر رہا۔ کبھی کبھی دو چار شعر جو خان آرزو کی خدمت میں پڑھے پسند فرمائے اور تاکید شعر و سخن کی زیادہ سے زیادہ کی۔ ایک دن خان آرزو نے ان سے کہا کہ آج مرزا رفیع آئے اور یہ مطلع نہایت مباحثات کے ساتھ پڑھ گئے :

چمن میں صبح جو اس جنگ ’جو کا نام لیا
صبا نے تیغ کا آب رواں سے کام لیا
میر صاحب نے اس کو سن کر ہنسیہ یہ مطلع پڑھا :
ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
دلِ ستم زدہ کو اپنے تھام تھام لیا

خان آرزو فرط خوشی سے اچھل پڑے اور کہا خدا چشم بد سے محفوظ رکھے۔“ ۳۰۴

سعادت خان ناصر کے اس بیان سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر نے اس زمانے میں، جب وہ عالم جنون میں تھے، خان آرزو کے مشورے پر ریختہ گوئی شروع کی۔ یہ ۱۱۵۳ھ، ۱۱۵۴ھ (۱۷۴۱ء - ۱۷۴۲ء) کا زمانہ ہے۔ میر ۱۱۵۲ھ/ ۱۷۳۹ء میں دلی آئے اور کچھ عرصے بعد جنون کے مرض میں مبتلا ہو کر ”زلدانی و زنجیری“ ہو گئے۔ جنون میر کا خاندانی مرض تھا اور ان کے چچا اسی بیماری میں فوت ہوئے تھے۔ ایک سال سے زیادہ عرصہ پورے طور پر صحت یاب ہونے میں لگا۔ اس جنون کا ذکر میر نے تفصیل کے ساتھ ”ذکر میر“ میں کیا ہے اور اس موضوع پر ایک مثنوی ”خواب و خیال“ بھی لکھی ہے۔ بیماری کے دوران شاعری کا آغاز ہوا اور بیماری کے بعد تعلیم کا سلسلہ شروع ہوا۔ میر میرب شعر گوئی کی صلاحیت پیدائشی تھی، جلد ہی مشق بہم پہنچا کر شعرائے دہلی میں ممتاز ہو گئے۔ میر نے لکھا ہے کہ ”میر نے اشعار تمام شہر میں پھیل گئے اور چھوٹے بڑوں کے کان تک پہنچ گئے۔“ ۳۱۴ میر ۱۱۵۲ھ سے ۱۱۶۰ھ (۱۷۴۹ء سے ۱۷۵۸ء) تک آرزو کے پاس رہے اور پھر رعایت خان کے متوسل ہو گئے۔ احمد شاہ ابدالی سے جنگ میں قمر الدین خان بری طرح زخمی ہوئے اور وفات پا گئے۔ اسی اثنا میں محمد شاہ کے انتقال کی خبر پہنچی۔ رعایت خان صفدر جنگ کے ہمراہ دہلی پہنچے۔ میر بھی ان کے ساتھ دہلی آئے۔ محمد شاہ کے بعد احمد شاہ ۱۱۶۱ھ/ ۱۷۴۸ء میں تخت پر بیٹھا تو صفدر جنگ کو اپنا وزیر مقرر کیا اور راجہ بخت سنگھ کو اجمیر کا صوبیدار بنا کر اس کے اپنے بھائی کی سرکوبی کے لیے روانہ کیا۔ رعایت خان بخت سنگھ کے ساتھ تھا اور میر رعایت خان کے ساتھ تھے۔ یہ شوال ۱۱۶۱ھ/ ستمبر ۱۷۴۸ء کا زمانہ ہے۔ ۳۲۴ اسی سفر میں میر نے خواجہ اجمیری کے مزار کی زیارت کی۔ کچھ دن بعد جب بخت سنگھ اور رعایت خان میں جھگڑا ہو گیا اور میر ان دونوں کے درمیان صلح صفائی کرائے میں ناکام رہے تو رعایت خان کے ساتھ وہ بھی دہلی آ گئے، لیکن یہ توسل بھی زیادہ عرصے نہ رہا۔ ایک دن چاندنی رات میں ایک سرائی کا لڑکا رعایت خان کے سامنے گا رہا تھا۔ رعایت خان نے میر صاحب سے فرمائش کی کہ اس لڑکے کو اپنے چند شعر یاد کرا دیجیے تاکہ یہ انھیں ساز پر گائے۔ میر کو یہ بات ناگوار گزری لیکن پھر بھی اپنے پانچ شعر اسے یاد کرا دیے اور دو تین دن بعد گھر بیٹھ گئے۔ رعایت خان نے میر کا پھر بھی خیال کیا اور

ان کے چھوٹے بھائی محمد رضی کو اپنے ہاں ملازم رکھ لیا۔ ۳۳۔ یہ واقعہ ۱۱۶۲ھ/ ۱۷۴۹ع کا ہو سکتا ہے۔ کچھ عرصے بعد میر نے خواجہ سرا نواب بہادر جاوید خاں کی ملازمت اختیار کر لی اور بخشی راجہ اسد یار خاں انسان کی سفارش پر گھوڑا اور تکلیف نوکری سے معافی مل گئی۔ ۳۴۔ میر کا یہ زمانہ قدرے آرام و فراغت سے گزرا۔ اسی عرصے میں انہوں نے اپنا تذکرہ ”نکات الشعرا“ مکمل کیا لیکن جب ۲۸ شوال ۱۱۶۵ھ/ ۲۸ اگست ۱۷۵۲ع کو صفدر جنگ نے ضیافت کے بہانے جاوید خاں کو اپنے ہاں بلا کر قتل کرا دیا تو میر پھر بے روزگار ہو گئے۔ اس بے روزگاری کے زمانے میں صفدر جنگ کے دیوان مہا ترابین نے میر نجم الدین علی سلام کے ہاتھ انہیں کچھ بھیجا اور شوق سے بلوایا تو میر کے چند مہینے اور فراغت سے گزر گئے۔ اسی زمانے میں (۱۱۶۶ھ/ ۵۳ - ۱۷۵۲ع) میر نے خان آرزو کا پڑوس چھوڑ دیا اور امیر خاں انجم کی حویلی میں آٹھ آنے۔ دہلی کی حالت دگرگوں تھی، امرا کی باہمی آویزشیں روز نئے نئے گل کھلاتی تھیں۔ ۱۱۶۷ھ/ ۵۴ - ۱۷۵۳ع میں صفدر جنگ کی حاکمیت سے مرہٹوں نے پھر دلی کو تاراج کیا اور عہد الملک نے احمد شاہ کو قید کر کے ۱۰ شعبان ۱۱۶۷ھ/ ۲ جون ۱۷۵۴ع کو آنکھوں میں سلاٹیاں پھیر کر اندھا کر دیا۔ میر کا یہ مشہور شعر اسی واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے :

شہاب کہ کحلِ خواہر تھی خاکِ پا جن کی

انہی کی آنکھوں میں پورے سلاٹیاں دیکھیں

میر نے لکھا ہے کہ ”میں اس سفر وحشت اثر میں احمد شاہ کے ہمراہ تھا۔ ۳۶۔ واپس آ کر میر گوشہ نشین ہو گئے۔ ۱۷ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ/ ۷ اکتوبر ۱۷۵۴ع کو صفدر جنگ نے وفات پائی اور ان کے بیٹے شجاع الدواہ اودھ کے صوبیدار مقرر ہوئے۔ اسی زمانے میں خان آرزو سالار جنگ کے ہمراہ لکھنؤ چلے گئے اور وہیں ۲۳ ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ/ ۲۷ جنوری ۱۷۵۶ع کو وفات پا گئے۔ دو تین ماہ بعد ۱۱۶۹ھ/ ۱۷۵۶ع میں راجہ جگل کشور، جو محمد شاہ کے زمانے میں وکیل بنگالہ تھے، میر کو گھر سے بلا کر لے گئے اور اصلاح شعر کی خدمت ان

ف۔ نکات الشعرا میں میر نے لکھا ہے کہ ”فقیر دا پا او از تہ دل اخلاص است۔ چنانچہ اکثر اوقات اتفاق باہم نکر شعر کردن و گپ زدن و مزاح نمودن می افتد“ (ص ۱۳۱، نظامی پریس پبلیکیشن ۱۹۲۲ع)۔ سلام میر شرف الدین علی پیام اکبر آبادی کے بیٹے تھے۔ (ج۔ ج)

کے سپرد کی۔ میر نے لکھا ہے کہ ”راجہ کا کلام ناقابل اصلاح تھا اور میں نے ان کی اکثر تصنیفات پر خط کھینچ دیا۔“ ۳۷۔ اسی زمانے میں راجہ لاگرمل نیابت وزارت پر فائز ہوئے۔ ۱۱۷۱ھ/ ۱۷۵۷ع میں احمد شاہ ابدالی نے پھر حملہ کیا اور لاہور کو روٹا ہوا دلی پہنچا اور اس کی اینٹ سے اینٹ بیا دی۔ میر کی معاشی حالت خراب سے خراب تر ہو گئی۔ ذکر میر میں لکھا ہے کہ ”میں کہ (پہلے ہی) فقیر تھا اور فقیر ہو گیا۔ میرا حال بے اسبابی اور تہی دستی کی وجہ سے ابتر ہو گیا۔ شاہراہ پر جو میرا جھونپڑا تھا، سسار ہو گیا۔ ۳۸۔ اسی عالم میں میر راجہ جگل کشور کے ہاں گئے اور روزگار کی شکایت کی۔ راجہ کی مالی حالت خود خراب تھی لیکن وضع دار اور شریف النفس انسان تھا۔ انہیں راجہ لاگرمل کے پاس لے گیا۔ وہ بہت لطف و عنایت سے پیش آیا اور دوسرے دن جب شعر و شاعری کی محفل جمی تو کہا ”میر کی ہر بیت موتی کی مانند ہے۔ اس جوان کا طرز مجھے بہت پسند ہے۔“ ۳۹۔ اس کے بعد ایک سال آرام سے گزر گیا۔ احمد شاہ ابدالی کے اس حملے کے بعد میر اپنے اہل و عیال کے ساتھ دلی سے نکل کھڑے ہوئے اور ابھی آٹھ تو کوس کی مسافت طے کر کے، بے سروسامانی کے عالم میں، ایک بیڑے کے نیچے بیٹھے تھے کہ راجہ جگل کشور کی بیوی وہاں سے گزریں اور میر کو بے آسرا دیکھ کر اپنے ساتھ پرسانہ لے گئیں۔ میر وہاں سے کہاں ہوئے ہوئے کھمبیر پہنچے۔ اسی اثناء میں راجہ لاگرمل بھی وہاں آ گئے۔ میر ان کی خدمت میں حاضر ہوئے اور وہاں سے نکل جانے کی اجازت چاہی۔ راجہ نے کہا کیا ”بیابانِ مرگ“ میں جانے کا ارادہ رکھتے ہو؟ اسی دن خرچ کے واسطے کچھ بھیجا اور وظیفہ بدستور سابق دستخط کر کے عنایت کیا۔ حالات کی خرابی کی وجہ سے راجہ نے یہاں سکونت اختیار کر لی تھی۔ راجہ لاگرمل سے میر کا توسل ۱۱۷۱ھ سے ۱۱۸۴ھ (۱۷۵۷ع سے ۱۷۷۰ع) تک تقریباً ۱۳ سال قائم رہا۔ ابھی یہ پلاٹیں تمام نہیں ہوئی تھیں کہ عہد الملک نے عالمگیر ثانی کو بھی قتل کرا دیا۔

یہ وہ زمانہ تھا کہ مرہٹے شاہی ہند میں دندھائے پھر رہے تھے۔ بھاؤ نے دہلی پر قبضہ کر کے ۱۹ صفر ۱۱۷۴ھ/ یکم اکتوبر ۱۷۶۰ع کو شاہجہان ثانی کو معزول کر دیا اور شہزادہ جوان بخت (شاہ عالم ثانی) کو تخت پر بٹھا دیا اور اٹک تک کا علاقہ بھی اپنے قبضے میں کر لیا۔ مرہٹوں کی اس حرکت پر احمد شاہ ابدالی مشتعل ہو کر پھر حملہ آور ہوا اور ۶ جادی الآخر ۱۱۷۴ھ/ ۱۵ جنوری ۱۷۶۱ع کو ابدالی اور مرہٹوں کے درمیان وہ جنگ ہوئی جسے ہانی پت

کی تیسری جنگ کا نام دیا جاتا ہے۔ اس جنگ نے مرہٹوں کو تباہ و برباد کر دیا۔ فاتح احمد شاہ ابدالی دہلی میں داخل ہوا اور اطراف کے سرداروں کے نام پیغام بھیجے۔ ایک تحریر راجہ ناگرمیل کو بھی بھیجی۔ میر بھی راجہ ناگرمیل کے ساتھ کھمبیر سے دہلی پہنچے۔ دہلی کی حالت نہایت خراب تھی۔ ایک دن میر شہر کی طرف گئے تو ویرانے کو دیکھ کر ان کی حالت غیر ہو گئی۔ ”ذکر میر“ میں لکھا ہے کہ ”ہر قدم پر میں رویا اور عبرت حاصل کی۔ جب آگے بڑھا تو اور حیران ہوا۔ مکان پہچان میں نہ آئے۔ در و دیوار نظر نہ آئے، عمارت کی بنیادیں نظر نہ آئیں۔ رہنے والوں کی کوئی خبر نہ ملی۔“ جنگ پانی پت سے فارغ ہو کر جب احمد شاہ ابدالی واپس ہوا تو سورج مل نے آگرہ پر قبضہ کر لیا اور جب اسے خبر ملی کہ بادشاہ ایک بڑے لشکر کے ساتھ مقابلے کے لیے آ رہا ہے تو اس نے راجہ ناگرمیل کو آنے کی دعوت دی۔ میر بھی راجہ ناگرمیل کے ہمراہ آگرہ پہنچے۔ راجہ نے بادشاہ اور شاہ عالم کے درمیان صلح کرا دی۔ میر نے لکھا ہے کہ ”میں اس تقریب سے تیس سال بعد آگرہ گیا۔“ آگرہ میں اپنے والد اور منہ بولے چچا امان اللہ کے مزارات پر گئے۔ آگرہ کے شعرا انہیں امام فن سمجھ کر ملاقات کے لیے آئے۔ لیکن اس بار یہاں آ کر میر اس لیے خوش نہیں ہوئے کہ کوئی ایسا مخاطب نہ ملا جس سے بات کر کے دل بیتاب کو تسلی ہوئی۔ میر چار ماہ رہ کر سورج مل کے قلعوں میں واپس آ گئے۔ یہاں آ کر اطلاع ملی کہ انگریزوں نے ناظم بنگالہ میر قاسم کو شکست دے دی ہے۔ یہ ۶۵/۱۱۸۸ء - ۱۷۶۳ء کا واقعہ ہے۔ ۳۳ء عظیم آباد چونکہ نظامت بنگالہ کا حصہ تھا، شجاع الدولہ نے شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر انگریزوں پر فوج کشی کر دی۔ انگریزوں کے مقابلے میں شاہی افواج کو شکست ہوئی۔ بادشاہ حراست میں آ گیا۔ انگریزوں نے معاہدہ کر کے بنگال، بہار اڑیسہ کی دیوانی کی سند اپنے نام لکھوائی اور بادشاہ کو الہ آباد میں نظر بند کر دیا۔

اسی زمانے میں سورج مل کے بیٹوں اور مرہٹوں میں جنگ چھڑ گئی۔ راجہ ناگرمیل سورج مل کے قلعوں سے نکل کر آگرہ آ گئے۔ میر بھی ان کے ہمراہ تھے۔ پندرہ دن رہ کر راجہ واپس آئے اور جانوں کی بڑھتی ہوئی شورش کو دیکھ کر، یس ہزار اہل دہلی کے ساتھ، جو ان کی پناہ میں تھے، شہر کالمن آ گئے۔ میر بھی اسی قافلے کے ساتھ تھے۔ ربیع الاول ۱۱۸۵/ جون ۱۷۷۱ء میں جب شاہ عالم الہ آباد سے فرخ آباد آئے تو راجہ ناگرمیل نے میر کو حسام الدین خاں کے پاس، جو اس وقت شاہ عالم کے مزاج میں دخیل تھے،

روانہ کیا۔ میر نے حسام الدین خاں سے مل کر عہد و پیمان کیے لیکن راجہ کے چھوٹے بیٹے نے اپنے باپ کو سمجھا ہوا کہ دکنیوں کے ساتھ ملنا زیادہ بہتر ہے۔ راجہ نے چھوٹے بیٹے کی بات مان لی۔ میر بہت بے آبرو ہوئے اور راجہ کے بڑے بیٹے رائے بہادر سنگھ کو سارے حالات سے باخبر کیا او پھر راجہ ناگرمیل کے ساتھ کالمن سے دہلی آ کر راجہ سے علیحدہ ہو گئے۔ اسی زمانے میں مرہٹوں کے سردار مندھیا بادشاہ کو لے کر ۲۹ رمضان ۱۱۸۵/ جنوری ۱۷۷۲ء کو دہلی آئے اور بادشاہ کو مجبور کر کے غیب الدولہ کے لڑکے ضابطہ خاں پر ۱۹ ذی قعدہ ۱۱۸۵/ ۲۳ فروری ۱۷۷۲ء کو سکرتال میں حملہ کر دیا۔ ضابطہ خاں بھاگ گیا، مرہٹوں نے سارے اسباب پر قبضہ کر لیا۔ میر بھی راجہ ناگرمیل کے بیٹے رائے بہادر سنگھ کے ہمراہ شاہی لشکر کے ساتھ تھے۔ مرہٹے چونکہ سب کچھ لے گئے رائے بہادر سنگھ کی مالی حالت بھی خراب ہو گئی اور میر کی حالت تو اور بھی ابتر ہو گئی۔ ذکر میر میں لکھا ہے :

”میں بھیک مانگنے کے لیے اٹھا اور شاہی لشکر کے ہر سردار کے در پر گیا۔ چون کہ شاعری کی وجہ سے میری شہرت بہت تھی، لوگوں نے میرے حال پر خاطر خواہ توجہ کی۔ کچھ دن کتنے بلی کی سی زندگی گزاری اور (آخر کار) حسام الدولہ کے چھوٹے بھائی وجیہ الدین خاں سے ملا۔ اس نے میری شہرت اور اپنی اہلیت کے مطابق تھوڑی بہت مدد کی اور بہت تسلی دی۔“

سکرتال سے دہلی واپس آ کر میر خانہ نشین ہو گئے اور دوسروں کے سلوک پر زندگی گزارنے لگے۔ بادشاہ بھی گاہ گاہ کچھ بھیج دیتے تھے۔ اس وقت میر کی عمر ۵۰ سال تھی اور ان کی ساری سرگرمیاں ادب و شعر تک محدود تھیں :

مصرعے گاہ گاہ مسی گویم کار دنیائے من ہمیں قدر است ۳۵
اسی زمانے میں میر نے ”ذکر میر“ کو مکمل کیا۔

اگر ان سب حالات پر نظر ڈالی جائے تو اپنے والد کی وفات سے لے کر ۱۱۸۵/ ۱۷۷۲ء تک میر نے زندگی میں پریشانیوں، افلاس، ویرانیوں اور خانہ جنگیوں کے علاوہ کچھ نہیں دیکھا۔ آسودگی نام کی کوئی چیز ان کی زندگی میں کبھی نہیں آئی :

سمجھ کر ذکر کر آسودگی کا مجھ سے اے ناصح

وہ میں ہی ہوں کہ جس کو عافیت یزار کہتے ہیں

عظیم مغلیہ سلطنت ان کی آنکھوں کے سامنے ٹکڑے ٹکڑے ہوئی۔ احمد شاہ

اہدالی کے حملے اور معاشرے پر ان حملوں کے اثرات کو میر نے اپنے باطن کے نہاں خانوں میں محسوس کیا۔ رعایت خاں کی ملازمت سے لے کر ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ء تک پچیس چھبیس سال کے عرصے میں میر زمانے کے انقلاب کی چمکتی میں ہستے رہے اور زمانے کا شعور ان کے خون میں گردش کرتا رہا۔ ان سب اثرات نے ان کی شاعری کا مزاج، لہجہ، اور آہنگ متعین کیا۔ اس دور میں ان کی مقبولیت کا سب سے بڑا راز یہی تھا کہ وہ لے، جو میر کی شاعری کے ساز سے نکل رہی تھی، معاشرے کی بے چارگی، زمانے کے جبر اور حالات کی بے زخی کا اظہار کر رہی تھی۔ میر نے اپنے دور کی آواز کو اپنی شاعری میں خٹلانانہ سطح پر اس طرح سمویا کہ اس آواز نے اپنے دور کی ترجمانی بھی کی اور اسے زمان و مکان کی قید سے آزاد کر کے آفاق سطح پر پہنچا دیا۔ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ء سے لکھنؤ جانے تک (۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ء) کا زمانہ بھی، جسے میر نے خانہ نشینی کا زمانہ کہا ہے، معاشی بدلتصبیوں کا زمانہ تھا۔ مستقبل غیر یقینی اور حال بے حال تھا۔ اہل ہنر ایک ایک کر کے دلی چھوڑ رہے تھے۔ سودا اور سوز جا چکے تھے۔ شاہ حاتم نے شاہ تسلیم کے ٹکے میں اقامت اختیار کر لی تھی۔ درد مستند فقر پر پیشہ تھے۔ دلی میں یہ عالم تھا کہ خود بادشاہ وقت شاہ عالم بھی گدا تھا۔ ف وہ دوسروں کی کیا مدد کرتا۔ اہل ہنر کی سرپرستی کرنے والے امراء اس دنیا سے اٹھ چکے تھے اور جو باقی تھے وہ خود روٹیوں کے محتاج تھے۔ میر کی شاعری کی خوشبو سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی، لیکن شاعر میر کی حالت خراب تھی۔ وہ دوسروں کی امداد پر زندگی گزار رہے تھے اور اس زندگی سے اتنے عاجز آ چکے تھے کہ کوئی بھی ذرا سا سہارا دیتا تو وہ اس کے پاس چلے جاتے۔ میر کے دل میں یہ خواہش ایک عرصے سے موجود تھی کہ وہ بھی لکھنؤ جا کر دربار اودھ سے وابستہ ہو جائیں۔ ”کلیات میر“ میں ایک مثنوی ”در بیان کدخدائی نواب آصف الدولہ بہادر“ ملتی ہے۔ آصف الدولہ کی ایک ہی شادی ۱۱۸۳ھ/۱۷۶۹ء میں وزیر الممالک نواب قمر الدین خاں کی پوتی شمس النساء بیگم سے ہوئی تھی۔ ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۱ء میں میر کی یہ مثنوی اسی چھٹی خواہش کا اظہار تھی۔ ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۱ء میں سودا کی وفات کے بعد آصف الدولہ کو خیال آیا کہ اب میر کو بلوایا جائے۔ آصف الدولہ کے ماموں نواب سالار جنگ نے، ان پرانے روابط کے پیش نظر

ف۔ سنگ نامہ (مثنوی) میں میر نے بھیاری کی زبان سے یہ شعر کہلوایا ہے :
سو تو اکلے ہو کورے ہالم تم ہو گدا جیسے شاہ عالم تم

جو میر کے ماموں سراج الدین علی خاں آرزو سے ان کے تھے، کہا کہ اگر نواب صاحب زادہ راہ عنایت فرمائیں تو میر ضرور آجائیں گے جیسے ہی زادہ راہ اور پروانہ ملا میر فوراً لکھنؤ کے لیے روانہ ہو گئے اور یہ بھول گئے کہ دلی سے لکھنؤ چلے جانے پر انھوں نے اپنے عمن اور ماموں کو اس بات پر کیسے نازیبا الفاظ کہے تھے۔ ف دلی سے میر فرخ آباد پہنچے۔ رئیس فرخ آباد مظفر جنگ نے انھیں چند روز ٹھہرنے کے لیے کہا لیکن وہ اتنی جلدی میں تھے کہ وہاں سے لکھنؤ آئے اور سیدے سالار جنگ کے گھر پہنچے۔ چار باج دن بعد آصف الدولہ مرغ بازی کے لیے آئے۔ میر بھی وہاں موجود تھے۔ ملاقات ہوئی اور اپنے شعر سنائے۔ سالار جنگ نے نواب کو یاد دلایا۔ نواب نے چند دن بعد میر کو بلوایا۔ میر نے قصیدہ پیش کیا اور ملازم ہو گئے۔ ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۱ء کے مطابق تین سو روپے مشاہرہ مقرر کر کے تحسین علی خاں ناظر کے سپرد ۳۸۵ روپے اور ”سفینہ ہندی“ کے مطابق دو سو روپے ماہوار مقرر ہوئے۔ ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۱ء کے مطابق یہ اس بے روزگاری اور بائیس روپے ماہوار ۵۰ تنخواہ کے مقابلے میں، جو نواب بہادر جاوید خاں کی سرکار سے میر کو ملتی تھی، ایک جاگیر کے برابر تھی۔

میر نے اپنے لکھنؤ آنے کا سال کہیں نہیں لکھا لیکن ذکر میر کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے ۱۱۹۵ھ کہ جب میر دلی سے چلے آئے وقت نجف خاں ذوالفقار الدولہ سخت بیمار تھے۔ لکھنؤ پہنچنے کے بعد میر نے نجف خاں کے مرنے کا ذکر کیا ہے ”میرے ادھر آ جانے کے بعد وہاں کہ نجف خاں بستر علالت پر تھے، فوت ہو گئے۔“ ۱۱۹۵ھ ان الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ لکھنؤ پہنچنے کے کچھ عرصے بعد ہی نجف خاں (م ۲۲ ربیع الآخر ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۱ء اپریل ۱۷۸۲ء) کے مرنے کی اطلاع ملی۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ”نجف خاں اواخر صفر یا اوائل ربیع الاول ۱۱۹۶ھ میں ذی قراش ہوئے۔ اس وقت میر دہلی میں تھے۔ ان کی وفات کی تاریخ ۲۲ ربیع الآخر ہے۔ اس وقت میر لکھنؤ میں تھے۔“ ۱۱۹۶ھ

ف۔ وہ الفاظ یہ ہیں ”خالوئے من بادیہ پیلانے طمع شد یعنی در لشکر شجاع الدولہ بایں توقع رفت کہ برادران اسحاق خاں شہید آن جا بستند، نظر بر حقوق سابق رعایتی خواہند کرد، جز باد بدستش نیامد۔ لکن زمانہ خورد و ہم آہیا مرد۔ مردہ او را آوردند و در حویلیش بجاک سپردند۔“ (ذکر میر، ص ۵۵)۔

گویا میر ربیع الاول کے آخر یا ربیع الآخر میں لکھنؤ پہنچے اور اپنی زندگی کے باقی ۳۱ سال وہاں گزار کر ۱۱۲۵ھ/۱۸۱۱ع میں وفات پائی۔

اٹھارویں صدی عیسوی کے اس ماحول میں پراگندہ روزی، پراگندہ دل، بے دماغ اور انا پرست میر کے علاوہ کوئی اور ہوتا تو بس کر رہ جانا لیکن میر نے وقت کی دھڑکن کو اپنے خون میں شامل کر کے اسے اپنی شاعری کے ساز میں سمو دیا۔ میر کی آواز اٹھارویں صدی کے برصغیر کی روح کی آواز ہے جس میں اس دور کے احساسات، امید و بیم، خوف و رجا، آس و بام اور غم و الم شامل ہیں۔ میر کی شاعری ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ہم اس دور کی روح کا عکس دیکھ سکتے ہیں۔ لیکن میر کی شاعری کو سمجھنے کے لیے پہلے، ان حالات زندگی کی روشنی میں، ان کی شخصیت و سیرت کا بھی مطالعہ کر لیا جائے۔

(۲)

میر کی سیرت و شخصیت متضاد عناصر سے مل کر بنی تھی۔ ان کا گھر فقیر درویش کا گھر تھا۔ باپ متی پریہزگار انسان تھے۔ ٹوکل و قناعت شعار، سینہ آتش عشق سے روشن اپنے بیٹے عہد تقی کو تلقین عشق کرتے اور کہتے: ”اے بیٹے عشق اختیار کر کہ (دنیا کے) اس کارخانے میں اسی کا نمبر ہے۔ اگر عشق نہ ہو تو نظم کل کی صورت نہیں پیدا ہو سکتی۔ عشق کے بغیر زندگی وبال ہے۔ دل باختہ عشق ہوا کمال کی علامت ہے۔ سوز و ساز دونوں عشق سے ہیں۔ عالم میں جو کچھ ہے وہ عشق ہی کا ظہور ہے۔“ ۵۵

یہی وہ زاویہ ہے جس سے میر نے زندگی، انسان، معاشرے اور فرد کے رشتوں کا سراغ لگایا اور یہی وہ مرکزی نقطہ ہے جس سے ان کی شاعری کا دائرہ بنتا ہے:

محبت نے ظلمت سے کاڑھا ہے نور

نہ ہوتی محبت، نہ ہوتا ظہور

محبت ہی اس کارخانے میں ہے

محبت سے سب کچھ زمانے میں ہے

محبت اکسیر کارپرداز ہو

دنوں کے تئیں سوز سے ساز ہو (مثنوی شعلہ شوق)

عشق ہی عشق ہے، نہیں ہے کچھ

عشق بن غم کہو کہیں ہے کچھ

عشق تھا جسو رسول ہو ایسا
اب نے پیغام عشق پہنچایا (مثنوی معاملات عشق)
عشق ہے تسارہ کار، تسارہ خیال

ہر جگہ اس کی اک نئی ہے چال (مثنوی دریائے عشق)
یہی عشق ان کی شاعری کی تخلیقی روح ہے اور اسی سے ان کی سیرت و شخصیت کی تصویر ہوتی ہے۔ میر کی شاعری اسی لیے عشقیہ شاعری ہے جس میں مقامیت بھی ہے اور آفاقیت بھی۔ ایسی شاعری اس سے پہلے نہ اردو میں ہوئی اور نہ میر کے بعد۔ آنے والے شعرا پر گہرے اثرات کے باوجود، اس عشقیہ رنگ کی کوئی پیروی نہ کر سکا۔ یہ عشقی کثافت بھی ہے اور لطافت بھی اور ان دونوں کے ملنے سے میر کی شاعری کا رنگ و آہنگ پیدا ہوا ہے۔

بچپن کے حالات و واقعات نے میر کی سیرت پر گہرے نقوش ثبت کیے تھے۔ ان کی تربیت ان کے منہ بولے چچا نے کی تھی۔ دس سال کے تھے کہ چچا کا اور گیارہ سال کے تھے کہ باپ کا انتقال ہو گیا۔ باپ نے تین سو روپے قرضہ چھوڑا۔ گیارہ سال کی عمر سے میر پر ذمہ داریوں کا ایسا بوجھ پڑا کہ وہ تلاشِ معاش میں لگ گئے۔ فکرِ معاش ان کے لیے غمِ زیست بن گیا: فکرِ معاش یعنی غمِ زیست تا بہ کے مر جائیے کہیں کہ تک آرام پائیے

ایک طرف زندگی کی بنیادی ضرورتیں تھیں جن کو پورا کرنا میر کے لیے دشوار تھا اور دوسری طرف صدیوں پرانا معاشی، سماجی، سیاسی و تہذیبی نظام ان کی نظروں کے سامنے جان کنی کی حالت میں تھا۔ ذاتی غم اور زمانے کے غم نے احساسِ میر کو دریا دریا دلایا اور ان کی شاعری کو وہ لشریت دی جو ان کی امتیازی صفت ہے۔ بے زری، اجڑا لگر، چراغِ مفلس، چراغِ گور، ویرانہ، صحرا، مرگ وغیرہ اسی کیفیت کے اشارے ہیں جو بار بار ان کی شاعری میں آتے ہیں۔

میر کے بارے میں عام طور پر کہا جاتا ہے کہ وہ اپنی ذات کے نہاں خالصتے میں ایسے بند تھے کہ کبھی کبھڑکی سے باہر آنگے اٹھا کر بھی نہیں دیکھا۔ میر کی انا پرستی اور اپنی ذات کے احساسِ اہمیت کے باوجود یہ ایک ایسا یک طرفہ تصور ہے جو میر کی شخصیت و شاعری کے مطالعے کو ایک غلط راستے پر ڈال دیتا ہے۔ میر زمانے کی کشمکش سے الگ تھلگ رہ کر صرف اپنے غموں ہی میں محو نہیں رہے بلکہ وہ اس دور کے سیاسی واقعات سے عینی شاہد اور ان میں

شریک تھے۔ 'ذکر میر' سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے زمانے کی طوفان خیز لہروں پر بہتے کبھی ڈوبتے کبھی تیرتے رہے۔ انہوں نے وہ سب کچھ کیا جو ان حالات میں ایک آدمی کو کرنا چاہیے تھا۔ یہ بات قابل توجہ ہے کہ میر سے زیادہ سفر اس دور کے کسی شاعر نے نہیں کیا۔ ۱۶۰ (۱۷۷۷ء) سے لے کر ۱۸۵ (۱۷۷۲ - ۱۷۷۱ء) تک تقریباً پچیس سال وہ مختلف امراء کے ملازم رہے۔ مصاحبت کی، نوکری کی، سپاہی رہے، میدان جنگ میں گئے، سفارت کی خدمت انجام دی، سفر کیے، مصائب اٹھائے، دکھ چھیلے، فاقہ کشی کی، دست سوال دراز کیا، چھپر میں رہے، بیٹے کو چھپر کے تلے دیتے دیکھا، دلی کو بار بار لٹے دیکھا، امیروں کو فقیر اور شاہ کو گدا بتتے دیکھا، بادشاہوں کی آنکھوں میں سلاخیات پھرتے دیکھے، وارنٹ ہیشنگز کی لکھنؤ میں آمد اور بیگناہ اودھ پر اس کے ظلم و جبر کو دیکھا، مرہٹوں کی غارت گری، جاٹوں کی شورش، روہیلوں کی بورش سے مغلیہ سلطنت کی عظیم عمارت کو ڈھیر بتتے دیکھا۔ برعظیم میں انگریزوں کا اقتدار اور جنرل لیک کی فوجوں کا دہلی میں فاعمالہ داخلہ وہ واقعات ہیں جو میر کے سامنے ہوئے اور جس نے ان کے دریائے احساس کو متلاطم رکھا۔ میر نے ایک زندہ باشعور انسان کی طرح زندگی سے آنکھیں نہیں چرائیں بلکہ احساس زیست کو اپنی ذات کا حصہ بنا کر اپنے تخلیقی وجود میں اتار لیا۔ وہ ایک زندہ انسان کی طرح عرس اور میلے ٹھیلوں میں بھی نظر آتے ہیں۔ ۵۶ ہم صحبتوں میں گپ شب اور ہنسی مذاق بھی کرتے ہیں۔ ۵۷ دوستوں اور معاصرین پر چست کہیے ہوئے قرون سے لطف اندوز بھی ہوتے ہیں۔ ۵۸ 'ذکر میر' کے لطائف بھی اس دلچسپی کے شاہد ہیں۔ ف میر دنیا سے بے تعلق نہیں تھے۔ اگر ہوتے تو وہ ایسی شاعری نہیں کر سکتے تھے جو آج بھی ہمارے لیے ایک زندہ تخلیقی عمل ہے۔ دلی کے مشاعروں میں میر نے وہ سارے کھیل کھیلے جو اپنی میریت کو قائم کرنے

ف۔ 'کتاب کے آخر میں میر صاحب نے کچھ لطیفے بھی جمع کر دیے ہیں۔ بعض ہرائے اور تاریخی ہیں اور بعض خود ان کے زمانے کے ہیں اور ہر لطف ہیں، مگر افسوس کہ بعض ان میں سے ایسے فحش ہیں کہ ان کا لکھنا یا بیان کرنا ممکن نہیں ہے۔۔۔ یہ ایک غیر متعلق چیز تھی۔ ہم نے یہ لطیفے کتاب سے خارج کر دیے ہیں۔' (مقدمہ از عبدالجلی، ذکر میر، صفحہ ۷۱) ہم نے کچھ لطیفے 'ذکر میر' کے مطالعے میں آئندہ صفحات میں درج کر دیے ہیں۔ (ج - ج)

کے لیے ضروری سمجھے۔ 'نکات الشعراء' میں وہ ایک گروہ بند شاعر نظر آتے ہیں۔ اپنے گروہ کے شاعروں کو چڑھاتے ہیں اور دوسرے گروہ کے شاعروں کو گراتے ہیں۔ 'اژدر نامہ' لکھ کر انہوں نے دلی کے سارے شاعروں کو دعوت پیکار دی جس میں اپنے سارے معاصر شاعروں کو کھڑے مکڑے اور خود کو اژدر بتایا جس نے منہ کھول کر جو سانس اندر لی تو سب کو ہڑپ کر کے میدان صاف کر دیا۔ صرف اژدر باقی رہ گیا۔ اس مثنوی کا جواب شاگرد حاتم محمد اسان نثار نے دیا، جس کا یہ شعر محفوظ رہ گیا ہے:

حیدر کترار نے وہ زور بخشا ہے نثار

ایک دم میں دو کروں اژدر کے کاٹے پیر کر

بقا نے "دوآبہ" کا مضمون اپنے شعر میں باندھا۔ میر نے بھی بعد میں دوآبہ کا مضمون اپنے شعر میں باندھا۔ بقا نے میر پر چوری کا الزام لگایا اور کہا:

میر نے سرا مضمون دوآبے کا لیا

پر بقا تو یہ دعا کر جو دعا دینی ہو

یا خدا میر کے دیدود کو دوآبہ کر دے

اور یعنی یہ بھا اس کی کہ تر یعنی ہو

بقا نے "مینار میر" کے نام سے ایک مثنوی بھی لکھی جس میں دکھایا کہ میر صاحب چوری کے الزام میں پکڑے گئے ہیں اور "مینار میر" میں قید کر دیے گئے ہیں۔ اس مینار کے بارے میں بقا نے بتایا کہ:

یہ مینار دزد بدافعال ہے جو چوری کرے اس کا یہ حال ہے

میر نے بھی جوانی بچپن لکھی۔ بقا اور کمرہ کی بچوں، خاکسار سے ان کے معرکے، اپنے اہم معاصرین شاہ حاتم اور یقین کے بارے میں پُر کینہ رائے، اپنے معاصرین کے اشعار پر اصلاحیں زندگی سے پوری دلچسپی لینے کی گواہی دیتی ہیں۔

میر کو شدید احساس تھا کہ وہ اتنے بڑے شاعر ہیں کہ ان کا کوئی ثانی نہیں ہے، لیکن زمانے نے ان کی قدر نہیں کی۔ اسی احساس کے ساتھ وہ زمانے سے ٹکراتے رہے۔ لیکن واقعات بتاتے ہیں کہ اس پُر آشوب دور میں بھی معاشرے نے ان کی قدر کی۔ جب رعایت خاں نے میر سے مرانی کے اڑکے کو اپنے چند شعر یاد کرانے کے لیے کہا تو انہوں نے نوکری چھوڑ دی، لیکن رعایت خاں نے ان کی جگہ ان کے چھوٹے بھائی محمد رضی کو ملازم رکھ لیا۔ راجہ جگل کشور انہیں گھر سے بلا کر لے گیا۔ راجہ ناگرمیل نے بگڑے دنوں

میں بھی ان کا خیال رکھا۔ بادشاہ وقت شاہ عالم بھی، مالی پریشانیوں کے باوجود، کبھی کبھی کچھ بھیج دیتا تھا۔ ثواب بہادر جاوید خان کے وہ ملازم رہے لیکن گھوڑے اور تکلیف نوکری سے معافی رہی۔ یہ زمانہ ہی ایسا غیر یقینی تھا کہ کوئی کچھ کرتا بھی چاہتا تو نہیں کر سکتا تھا۔ ان کی بے دماغی یا بے دماغی کا دور ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ء کے بعد شروع ہوتا ہے جب وہ معرکہ سکرتال کے بعد دلی آکر خانہ نشین ہو گئے تھے۔ رفتہ رفتہ یہ پہلو ان کی شخصیت پر غالب آتا گیا اور لکھنؤ پہنچ کر انسانہ بن گیا۔ تذکروں میں ان کی انانیت و خود پرستی کے جتنے واقعات درج ہیں وہ سب اسی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی اور بیشتر شاعروں کے چراغ ان کی شاعری کے سامنے گل ہو چکے تھے۔ مرزا مغل سبقت کو دیکھ کر یہ کہتا کہ تمہارے چہرے سے شعر نہیں معلوم نہیں ہوتی، سخن کو ضائع کرنے سے کیا حاصل۔ لکھنؤ جاتے ہوئے بننے کی طرف سے منہ پھیر کر بیٹھے رہنا اور سارے سفر میں اس سے بات نہ کرنا، شاہ قدرت سے یہ کہنا کہ دیوان کو اپنے دریا میں ڈال دو۔ آصف الدولہ کا پوچھنا کہ کیا مرزا رفیع السودا شاعر مسلم الثبوت تھا؟ اور میر کا جواب دینا ”پر عیب کہ سلطان یہ پسند نہ کرے“ وہ واقعات ہیں جو ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ء کے بعد کے دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ سب واقعات، خواہ ان میں افسانوی عنصر کتنا ہی شامل ہو گیا ہو، اس دور میں میر کی بڑھی ہوئی انانیت کو ظاہر کرتے ہیں۔ لکھنؤ آکر انہیں فراغت ضرور نصیب ہوئی لیکن یہاں انہیں دلی اور دلی کے کوچے یاد آتے رہے۔ لکھنؤ دلی سے مختلف تھا۔ جہاں کی تہذیب میں گہرائی اور رچاوت نہیں تھی اور میر ساری عمر خود کو لکھنؤ سے ہم آہنگ نہ کر سکے:

یا رب شہر اپنا یوں چھڑایا تو نے
ویرانے میں مجھ کو لا بٹھایا تو نے
میں اور کہاں لکھنؤ کی یہ خلقت
اے واٹے پس کیا کیا خدا یا تو نے
غرابہ دلی کا وہ چند بہتر لکھنؤ سے تھا
وہیں میں کاش مر جاتا مرا سیمہ نہ آتا یاں
آباد اجڑا لکھنؤ چن دو لب سے اب ہوا

(دیوان چہارم)

مشکل ہے اس خرابے میں آدم کی بود و باش

(دیوان پنجم)

دلی کے مقابلے میں لکھنؤ میر کے لیے ہمیشہ ایک ویرانہ ہی رہا۔

میر ایک مضطرب روح کے مالک اور منتشر زمانے کے نمائندہ فرد تھے۔ وہ آرام و مصائب، جنہوں نے میر کو اپنے زمانے سے لاسطنت کیا، خود زمانے کے پیدا کیے ہوئے تھے۔ زمانے کے حالات و کوائف اور میر کی انانیت و انفرادیت کا ایک دوسرے پر عمل و رد عمل کا سلسلہ ساری عمر جاری رہا۔ ایک کو دوسرے کا سبب اور سبب کا سبب جا سکتا ہے اور یہ کہنا مشکل ہے کہ کون پہلے ہے اور کون بعد میں۔ اگر برصغیر کی مغلہ دور کی تاریخ کو دیکھا جائے تو میر کا زمانہ اس تہذیب و تمدن کی آخری سانس تھی جو اکبر کے دور میں قائم ہوا تھا اور جس میں شاعری کی روایت فیضی و عرفی نے بنائی تھی۔ میر کے آخری زمانے میں لارڈ لیک سرہٹوں کو گھیرتا ہوا دلی پہنچا تھا اور لال قلم میں اکبر اعظم کے جانشین کو ایک پھٹے ہوئے شامیانے کے نیچے اندھا بیٹھا ہوا دیکھ کر افسردہ ہو گیا تھا اور اللہ بادشاہ کو اپنی حفاظت میں لے کر اس کا وظیفہ مقرر کر دیا تھا۔ بادشاہ کی آنکھوں میں سلاخیں پھرنے کا غم میر کا اپنا غم تھا۔ اس کے معنی یہ تھے کہ وہ آنکھ، جو معاشرے کی نگران تھی، اب اندھی ہو چکی ہے۔ بادشاہ وقت کا پھٹے ہوئے شامیانے کے نیچے بیٹھنا اقتصادی بدحالی کا اشارہ تھا۔ بادشاہ کو حفاظت میں لے کر وظیفہ مقرر کرنا اس بات کا اشارہ تھا کہ سیاسی اعتبار سے اب مغلہ سلطنت ختم ہو چکی ہے اور انگریزی اقتدار کی دست لگ رہی ہے۔ میر کا دلی سے لکھنؤ جانا اس بات کا اشارہ تھا کہ اس دم توڑتی ہوئی تہذیب کا پانی اب اس گڑھے میں سر رہا ہے۔ دلی ایک وسیع و عریض سلطنت اور عظیم تہذیب کی علامت تھی۔ لکھنؤ ایک چھوٹے سے جزیرے کی محدود تہذیب تھی جس سے میر کو سبھوتا کرنا پڑا تھا۔ وہ زبان بھی جسے میر اپنی شاعری میں استعمال کرتے تھے اور جس کی سند وہ دلی کی جامع مسجد کی سیڑھیوں سے لیتے تھے، لکھنؤ میں بدل گئی تھی۔ ان سب تبدیلیوں نے میر کو مضطرب رکھا اور وہ لکھنؤ میں رہتے ہوئے بھی دلی کو یاد کرتے رہے اور ان کی اداسی بے قرار رہی۔

لکھنؤ دلی سے آیا یاں بھی رہتا ہے اداس

میر کی سرگشتگی نے بے دلی و حیران کیا (دیوان چہارم)

اس اداسی کا تعلق اگر معاشی فراغت سے ہوتا تو وہ میر کو لکھنؤ میں

مہر تھی لیکن یہ ان کے لیے ایک پوری تہذیب کا مسئلہ تھا۔ لکھنؤ میں بھی

شدت کے ساتھ وہ یہی محسوس کر رہے تھے کہ یہ بلی ”شمع آخر شب“ ہے۔

ان سب عوامل نے مل کر میر کی سیرت اور مزاج میں وہ کیفیت پیدا کر دی

کہ انہوں نے اپنے غم میں سارے عالم کے غم کو محسوس کیا۔ اور اس غم کو اردو شاعری کے روایتی اشاروں کے ذریعے بیان کر کے خود کو بھی تسکین دی اور دوسروں کے لیے بھی تسکین کا سامان بوم پہنچایا۔ اس طرح سارے معاشرے کا غم، ساری تہذیب کا المیہ ان کی شاعری کی آواز میں در آیا۔ میر نے اپنے دور کی اجتماعی روح کے کرب کو اپنی تخلیقی روح میں جذب کر کے اس پہاڑ جیسے المیے کو اپنی شاعری کے آہنگ میں سمو دیا۔ اسی لیے میر کا غم محض روایتی چیز نہیں ہے اور نہ وہ قرار کی ایک صورت ہے بلکہ زندگی کی حقیقت و صداقت کا اظہار ہے۔ دلی جس کا ذکر بار بار ان کی شاعری میں آتا ہے، وہ صرف کسی شہر کا نام نہیں بلکہ اس عظیم مرقع ہوئی تہذیب کی روح کا اشارہ ہے۔ غم، جانان اور غم دوران میر کے ہاں مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور ایک دوسرے کی ترجیحی کرتے ہیں :

دہر کا ہو گلا کہ شکوہ چرخ
اس سہم گر ہی سے کنایت ہے
یہ بڑی اہم بات ہے کہ میر نے اس تہذیبی المیے کا اظہار فارسی زبان میں نہیں کیا۔ فارسی تو اُس مثنوی ہوئی تہذیب کی زبان تھی جو اس تہذیب کے ساتھ ہی فنا کے گھاٹ اتر رہی تھی۔ میر نے اپنے تجربے اور احساس کا اظہار اس زبان میں کیا جو دور زوال میں روشن مستقبل کی نشان دہی کر رہی تھی، جس میں اس مثنوی ہوئی تہذیب کی روح بھی تھی اور برعظیم کی مٹی کی بوباس بھی۔ میر نے اس زبان میں اپنی روح کو سمو کر اپنی شاعری اور زبان دونوں کو روشن کر دیا۔ اسی لیے انہیں اپنی شاعری کے مستقبل پر پورا اعتماد ہے : ع "تاشتر جہان میں مرا دیوان رہے گا"۔ میر نے اپنے تخلیقی عمل سے اس دور کے تہذیبی الم کو اپنی شاعری میں سمو کر اس پر فتح حاصل کر لی، اسی لیے میر اپنے دور کے سب سے بڑے نمائندہ شاعر ہیں۔ میر کی شاعری، فارسی روایت کے گہرے اثرات کے باوجود، خاص اردو شاعری کی ایک لازوال مثال ہے اور ہوا جس رخ سے چل رہی ہے میر کے مطالعے کی اہمیت روز بروز بڑھتی جائے گی۔

میر کی سیرت و شخصیت کا یہ مطالعہ نامکمل رہ جائے گا اگر اختصار کے ساتھ میر کے ذہن کی ساخت کا مطالعہ بھی ساتھ ساتھ نہ کر لیا جائے۔ میر نے جن حالات میں زندگی گزاری ان سب کا اثر اپنے مخصوص طریقے پر محسوس کیا۔ سودا بھی انہی حالات سے گزرے تھے لیکن وہ حالات سے سمجھوتا کرتے رہے جب کہ میر سینہ سپر ہو کر ان کا مقابلہ کرتے رہے۔ یہ میر کے مزاج کا ایک رخ ہے۔ دوسرا رخ ان کی حد درجہ بڑھی ہوئی انالیت سے پیدا ہوتا ہے

جس میں وہی مرض پسندی (Morbidity) نظر آتی ہے جو انگریزی زبان کے رومانی شاعروں کا طرہ امتیاز سمجھی جاتی ہے۔ ان کے والد، ان کے چچا اور وہ خود شروع ہی سے ہمیں نقطہ اعتدال سے ہٹے ہوئے (Abnormal) نظر آتے ہیں۔ یہ ایب نارمل (Abnormal) رویہ اور یہ انالیت میر کو ورثے میں ملی تھی۔ میر کے چچا بچپن ہی میں خلل دماغ سے وفات پا چکے تھے۔ میر بھی لوجوانی ہی میں مجنون ہو گئے تھے۔ چاندنی رات میں ایک خوش پیکر کرہ قمر سے ان کی طرف رخ کرتا اور بے خودی کا سیب بن جاتا۔ وہ جس طرف نظر اٹھاتے وہی رشک پری نظر آتی۔ 'ذکر میر' میں تفصیل کے ساتھ اس کو بیان کیا ہے اور مثنوی "خواب و خیال" میں بھی اسی کو موضوع سخن بنایا ہے۔ نفسیاتی مطالعے کے لیے ان کی یہ دیوانگی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ ان کے مخصوص جذبات اور مخصوص نظر کا مخرج یہی دیوانگی ہے۔ طبیعت میں توازن کی کمی میر کو ورثے میں ملی تھی، اسی لیے وہ انتہائی حساس تھے۔ غموں اور پریشانیوں سے گہرا اثر لینا اور تنوطیت میں ڈوب جانا ایسے مزاج کا خاصہ ہوتا ہے :

ہوئی عید سب نے پہنے خوش و طرب کے جامے

نہ ہوا کہ ہم بدلنے یہ لباس سوگواران (میر)

میر کے ہاں بھی اس غم کے دو پہلو ہیں۔ ایک یہ کہ وہ ہر لمحہ درد و کرب کے عالم میں رہتے ہیں اور دوسرے یہ کہ وہ دنیا زمانے کے شاکی ہیں۔ جلد دل برداشتہ ہو جاتے ہیں اور ناک پر مکھی نہیں بیٹھنے دیتے۔ آئیں ہکسلے نے لکھا ہے کہ انسانی دماغ دو قسم کی ساخت کے ہوتے ہیں۔ ایک قاتل کا دماغ اور دوسرا مقتول کا دماغ۔ پہلا دوسروں کو قتل کرنے کے لیے ہر دم تیار رہتا ہے اور دوسرا خود قتل ہو جانے کے لیے آمادہ رہتا ہے۔ میر کا دماغ دوسری قسم کا تھا۔ یہ دماغ زندگی بھر ان کی زندگی اور شاعری پر اثر انداز ہوتا رہا :

جو راہ دوستی میں اے میر مر گئے ہیں

سر دہی گئے لوگ اون کے پائے نشان اوپر

بڑی بلا ہیں سہم کشتہ محبت بھی

جو تیغ برے تو سر کو نہ کچھ ہناہ کریں

اسی ذہنی رجحان کے نفسیاتی مطالعے کے لیے ان کے عشق کا واقعہ بھی بہت اہمیت رکھتا ہے۔ جیسے ہر برٹ رڈ نے ورسورتھ کی شاعری کا نفسیاتی مخرج

ابن کی اس خجالت اور ملائمتِ نفس (Remorse) کو قرار دیا ہے جو اسے اپنی فرانسیسی عیوب کو چھوڑ دینے پر مجبور ہوئی تھی۔ اسی طرح میر کی شاعری کا غرج بھی ان کا عشق اور اس سے پیدا ہونے والا جنون ہے جو لوجوانی میں ان پر سوار ہوا اور جس کا ذکر مثنوی ”خواب و خیال“ میں انہوں نے خود کیا ہے۔ احمد حسین سحر نے بھی اپنے تذکرے میں میر کے عشق کی اس روایت کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”مشہور ہے کہ اپنے شہر میں ایک پری مثال سے کہ ان کی عزیز تھی، درپردہ عشق کرتا تھا۔“ ۵۹ مثنوی ”خواب و خیال“ کے مطالعے سے ایک بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ عشق میر کی گھٹی میں پڑا تھا۔ غم و افسردگی دماغ کی اس مخصوص ساخت کی وجہ سے ان کا مایوس جذبہ تھا۔ غم روزگار سے وہ چلے ہی افسردہ تھے۔ غم جاننا اس میں اور شامل ہو گیا۔ ان دو شدتوں نے مل کر انہیں جنون کر دیا۔ قوتِ تخیل ان کی تیز تھی۔ انگریزی کے رومانوی شاعر شیلی کی طرح میر کو بھی وائس (Hallucination) ہونے لگے اور چاند میں انہیں ایک شکل نظر آنے لگی۔ یہ تصویر ان کی فطری شاعرانہ صلاحیت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میر جگر سوختہ کے آتش زدہ دل کا دھواں اس ایک صورت کو ہزار صورتوں میں جنم دے رہا تھا۔ ”ذکر میر“ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ خللِ اعصاب (Neurosis) کا طبی علاج فخرالدین کی بیگم نے کرایا اور موسمِ خزاں میں وہ صحت یاب ہو گئے، لیکن ”خوش معرکہ“ ”زیبا“ سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا ایک علاج اور بھی ہوا جو خان آرزو نے یہ کہہ کر کیا کہ ”اے عزیز دشنام موزوں دعائے لاسوزوں سے بہتر اور رخت کے پارہ کرنے سے تقطیع شعر خوش تر ہے۔ چونکہ موزوں طبیعت جوہر ذاتی تھی جو دشنام زبان تک آتی مصرع یا بیت ہو گئی۔“ ۶۰ تقطیع شعر ہر الفاظ کو مرتب کرنا وہ مستقل علاج تھا جس سے کھویا ہوا توازن واپس آ گیا، لیکن جہاں تک دماغ کی ساخت کا تعلق تھا وہ ویسا ہی رہا اور ایک آسیب و وہم (Obsession) ان کے ذہن پر ہمیشہ سوار رہا۔ احساسِ تنہائی، غرور و نفوت، انا و بد دماغی، ذرا سی دیر میں پھوٹک اٹھتا اسی مایوسگیا کا لازمی حصہ ہیں۔ میر باطن ہیں (Introvert) تھے اور شروع زندگی کی ناکامیوں اور نامرادوں سے شدید احساسِ کمتری میں مبتلا ہو گئے تھے۔ جب سخن کی کرامت ہاتھ آتی تو یہ احساسِ کمتری ایک مثبت راستے پر لگ کر احساسِ برتری میں تبدیل ہو گیا۔ اس سطح پر وہ دوسروں کو خود سے کم تر اور اپنی شاعری پر اتنا فخر کرتے تھے کہ بادشاہ وقت بھی اگر پوری قوج

لہ دینا تو ہکڑ جائے۔ میر کے کردار کی تعبیر انہی اثرات سے ہوئی تھی اور ان کی شاعری اسی سیرت و مزاج کی آئینہ دار ہے۔ شیلی (Shelly) کے دماغ کی ساخت بھی میر کے دماغ کی طرح تھی۔ میر کی طرح شیلی کے ہاں بھی غم کی لیے دل کے تاروں کو چھوٹ ہے۔ میر کہتے ہیں:

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے

درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

شیلی کہتا ہے:

Cradled into poesy by wrong

We learn in suffering that we teach in song

لیکن میر نے اپنی شاعری میں صرف درد و غم ہی جمع نہیں کیے بلکہ غموں کو ہضم کر کے انہیں ایک مثبت صورت بھی دے دی۔ ان کا فلسفہ غم، صبر اور تسلیم و رضا کے ذریعے، انسان کو غم و نشاط سے بلند اٹھا دیتا ہے۔ یہی وہ صوفیانہ اندازِ نظر تھا جو میر کو بچپن میں اپنے باپ اور چچا سے ملا تھا، اسی لیے میر کے غم میں ایک ٹھہراؤ ہے۔ اس میں ایک ایسی علویت ہے کہ ان کے شعر دلوں میں اتر جاتے ہیں، اور حیات و کائنات اور انسان کے ہارے میں ایک نیا شعور پیدا کرتے ہیں۔ یہی وہ کمال ہے جو میر کو خدائے سخن بنا دیتا ہے۔ میر کے سامنے انسان، حیات و کائنات کا ایک عینی معیار ہے اسی لیے وہ انسان اور زندگی کسی سے مطمئن نہیں ہوتے۔ یہی بے اطمینانی انہیں تلاشِ خوب تر میں سرگرداں اور مضطرب و بے قرار رکھتی ہے۔ اسی بے اطمینانی کی وجہ سے میر آخر وقت تک تخلیقی سطح پر تازہ دم رہے۔

(۴)

پراگندہ روزی اور پراگندہ دل ہونے کے باوجود میر نے نہ صرف چھ دواوین پر مشتمل اپنا ضخیم کلیاتِ اردو، جس میں بیشتر اصنافِ سخن موجود ہیں، یادگار چھوڑا بلکہ فارسی دیوان کے علاوہ فارسی نثر میں اردو شعرا کا تذکرہ نکات الشعرا، فیض میر، دریائے عشق اور ذکر میر بھی تصنیف کیے۔ ”نکات الشعرا“، جس کا سال تکمیل ۱۱۶۵/۱۷۵۲ء ہے، ایک اہم تذکرہ ہے جس میں ایک سو تین ۶۱ اردو شاعروں کے مختصر حالات کے ساتھ ان کے کلام کا انتخاب دیا گیا ہے۔ قاضی عبدالودود صاحب نے شمار کر کے بتایا ہے

کہ نکات الشعرا میں منتخب اشعار کی تعداد ۱۲۵۸ ہے اور اگر خمس کے دو بند اور دو مصرعے شامل کر لیے جائیں تو اس طرح اشعار کی تعداد ۱۲۶۰ ہو جاتی ہے۔ میر نے سب سے زیادہ اپنے شعر دیے ہیں جن کی تعداد ۲۸۸ ہے۔ صرف دو شاعر سجاد اور سودا ایسے ہیں جن کے علی الترتیب ۱۱۲ اور ۱۰۱ اشعار دیے ہیں۔ تین شاعر درد، کلیم اور قائم ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۱۰۰ اور ۵۱ کے درمیان ہے۔ درد کے ۹۳، کلیم کے ۶۷ اور قائم کے ۵۱ شعر دیے ہیں۔ سات شعرا ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۵۰ اور ۲۲ کے درمیان ہے۔ آبرو ۴، تابان ۴، یکرنگ ۴، یقین ۴، محسن ۳۲، حاتم ۲۷، راقم ۲۷۔ سات شاعر ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۲۵ اور ۱۱ کے درمیان ہے۔ ناجی ۲۵، ولی ۲۲، مضمون ۱۸، عزلت ۱۸، شوق ۱۷، سراج ۱۳، خاکسار ۱۲۔ باقی ۸۴ شاعروں کے سلسلے میں صرف ۱۸۶ اشعار منتخب کیے گئے ہیں جن میں درد مند، مظہر، ہدایت، زکی، فغان، قدرت اور بیدار جیسے شعرا بھی شامل ہیں۔ ۶۲

”نکات الشعرا“ کا منہ تصنیف کہیں درج نہیں ہے لیکن اندرونی شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر کا یہ تذکرہ موجودہ صورت میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں زیر تصنیف تھا۔ نکات الشعرا میں اندر رام مخلص کے ذیل میں لکھا ہے کہ: ”مدت سے دمہ کا مریض تھا۔ تقریباً ایک سال ہوا کہ فوت ہو گیا۔“ ۶۳

”نشر عشق“ کے مطابق مخلص کا سال وفات ۱۱۶۸ھ/۱۷۵۰ع ہے ۶۴ جس کی تائید بھگوان داس ہندی کے تذکرے سے بھی ہوتی ہے جس میں لکھا ہے کہ ”احمد شاہ ابن فردوس آرام گاہ کے چوتھے سال بمرض دمہ وفات پائی۔“ ۶۵ احمد شاہ جہادی الاول ۱۱۶۱ھ/اپریل ۱۷۴۸ع میں تخت پر بیٹھا۔ اس کی حکومت کا چوتھا سال جہادی الاول ۱۱۶۸ھ سے ۱۱۶۵ھ تک ہوتا ہے۔ اس حساب سے ”نکات الشعرا“ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں لکھا جا رہا تھا اور یہ کہ مخلص کا حال میر نے ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں لکھا۔

مید عبدالولی عزلت کے ذیل میں میر نے لکھا ہے کہ ”حال ہی میں وارہ ہند کہ جس سے شاہجہان آباد مراد ہے، ہوئے ہیں۔“ ۶۶ غلام علی آزاد بلگرامی کے مطابق عزلت ”۲۲ جہادی الاول ۱۱۶۸ھ/۷ اپریل ۱۷۵۱ع اس بلدہ فاخرہ میں داخل ہوئے اور اس تحریر کے وقت تک وہیں ہیں۔“ ۶۷ تذکرہ ”سرو آزاد“ ۱۱۶۹ھ/۵۳ - ۱۷۵۲ع میں مکمل ہوا۔ ”اس تحریر کے وقت تک وہیں ہیں“ کے الفاظ سے پتا چلتا ہے کہ آزاد نے عزلت کا حال جہادی الاول ۱۱۶۸ھ کے

کافی بعد لکھا ہے، لیکن ”نکات الشعرا“ کے الفاظ ”نازہ وارہ ہندوستان“ سے معلوم ہوتا ہے کہ عزلت کا حال میر نے ۱۱۶۸ھ/۱۷۵۱ع میں لکھا ہے۔ اسی طرح نکات الشعرا میں مرزا گرامی کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”ان کے حالات تذکرہ خان صاحب میں مرقوم ہیں“ ۶۹ اور مخلص کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”ان کے حالات تذکرہ خان صاحب میں منسل لکھے ہیں۔“ ۷۰ آرزو نے اپنا تذکرہ ”مجمع النقاہ“ ۱۱۶۸ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ع میں مکمل کیا۔ ۷۱ گویا یہ تذکرہ میر کی نظر سے ۱۱۶۸ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ع یا اس سے قبل گزرا جب کہ وہ ”نکات الشعرا“ تالیف کر رہے تھے۔

شاہ حاتم کے ذیل میں میر نے جو انتخاب کلام دیا ہے وہ ”دیوان قدیم“ سے کیا گیا ہے۔ وہ دیوان جو میر کی نظر سے گزرا صرف ردیف ہم تک تھا۔ ۷۲ ”دیوان قدیم“ کے بارے میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ یہ پہلی بار ۱۱۶۸ھ/۳۲ - ۱۷۴۱ع میں مرتب ہوا لیکن اس کے بعد بھی حاتم اس میں مسلسل اضافے کرتے رہے۔ انتخاب کے آخری شعر سے پہلا شعر جو زمین طرعی میں ہے:

دلور کی راہ خطرناک ہو گئی آیا
کہ چند روز سے موقوف ہے سلام و پیام

”دیوان زادہ“ نسخہ لاہور ۴ میں ۱۱۶۸ھ کے تحت درج ہے اور نسخہ رامپور میں ۴ ۱۱۶۱ھ کے تحت درج ہے۔ اگر ۱۱۶۸ھ درست ہے تو اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ حاتم کا تذکرہ میر نے ۱۱۶۸ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ع میں لکھا اور اگر ۱۱۶۱ھ/۴۸ - ۱۷۴۷ع صحیح ہے تو پھر حاتم کا ذکر اس سال لکھا گیا۔ زکی کے ذیل میں میر نے لکھا ہے کہ:

”نجد شاہ بادشاہ نے اس سے مثنوی حقہ کی فرمائش کی تھی۔ دو تین شعر موزوں کہے مگر اس سے تکمیل نہ ہو سکی۔ اب شیخ محمد حاتم نے، جن کا ذکر کیا گیا، اسے مکمل کیا۔“ ۷۵

لفظ ”اب“ (اکتوں) سے جناب استیاز علی خاں عرشی نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ نکات الشعرا کی یہ عبارت محمد شاہ مثنوی ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع کی زندگی میں یا اس کے انتقال سے کچھ بعد لکھی گئی۔ یہ بات اس لیے قرین قیاس نہیں ہے کہ مثنوی ”وصف تماکو و حقہ“ ۱۱۶۹ھ/۳۷ - ۱۷۴۶ع میں لکھی گئی اور اس وقت میر کی عمر صرف چودہ سال تھی۔ اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ”نکات الشعرا“ اپنی موجودہ صورت میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع تک لکھا جا رہا تھا اور غالباً اسی سال ختم ہوا۔ اس وقت وہ نواب بہادر جاوید خاں کے ملازم تھے۔

گھوڑا اور تکلیف نوکری سے معافی تھی اور تنخواہ کی نوعیت وظیفے کی تھی۔ یہ فواہت انہیں بہت زمانے کے بعد میسر آئی تھی۔

اس سلسلے میں ایک بات اور قابل توجہ ہے۔ میر کے تذکرے کا ذکر مختلف تذکروں میں آیا ہے اور ان میں بعض حوالے ایسے ہیں جن کا ذکر موجودہ نکات الشعرا میں نہیں ہے۔ مثلاً:

(۱) قاسم نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”اپنے تذکرے میں ہر شخص کو برائی سے یاد کیا ہے۔ شاعر شان جلی المستخلص بہ ولی کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ شیطان سے زیادہ مشہور تر ہے۔“ ۷۸۴ء یہ بات موجودہ نکات الشعرا میں نہیں ہے۔ قاسم نے یہ بھی لکھا ہے کہ اسی لیے ”اس کردار لاپنجار کو کمترین نامی شاعر کی طرف سے مناسب سزا مل گئی کہ جس نے اس کی متعدد ہجوئیں لکھی ہیں۔ ان میں سے بعض نہایت رکیک اور غریاں ہیں۔“ ۷۹۴ء اور ”اس اہلس فطرق اور شیطن مزاجی کے جواب میں پیر خاں کمترین نے، خدا اس کی مغفرت کرے، بہت سی نظمیں حسب موقع اور بجا لکھی ہیں کہ ج: ولی پر جو سخن لاوے اسے شیطان کہتے ہیں۔“ ۸۰۴ء

(۲) سردان علی خاں مبتلا نے جنون کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”یہ اشعار میر جہ تقی کے تذکرے سے نقل کیے گئے ہیں۔“ ۸۱۴ء لیکن شیخ غلام علی جنون کا کوئی ذکر متداول نکات الشعرا میں نہیں ہے۔

(۳) خواجہ احسن اللہ بیان، مرزا مظہر جان جاناں کے شاگرد تھے۔ شفیق نے چمنستان شعرا میں جو انتخاب کلام دیا ہے وہ تذکرہ رشتہ گویاں اور نکات الشعرا سے لیا گیا ہے۔ شفیق نے خود لکھا ہے کہ ”یہ اشعار دونوں تذکروں سے تحریر کیے جاتے ہیں۔“ ۸۲۴ء اور اس کے بعد باشعور دے ہیں۔ تذکرہ رشتہ گویاں میں بیان کے ۱۹ شعر ہیں جن میں ۱۷ شعر چمنستان شعرا میں موجود ہیں۔ دو شعر گردیزی اور نکات الشعرا میں مشترک ہوں گے۔ اس حساب سے شفیق نے باقی ۵۵ اشعار نکات الشعرا سے لئے ہیں، لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ متداول نکات الشعرا میں مرے سے بیان کا ذکر ہی نہیں ہے۔

ان باتوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر کے ”نکات الشعرا“ کا ایک نقش اول بھی تھا جس میں ایسے شاعروں کا ذکر بھی تھا جو متداول نکات الشعرا میں شامل نہیں ہیں اور جس میں اپنے معاصرین اور دوسرے شعرا کے بارے میں

میر نے ایسی باتیں لکھی تھیں کہ وہ انہیں پڑھ کر چراغ پا ہو گئے تھے۔ اسی لیے شفیق نے انہیں ”گل مرشد... پر حرف گیری کرتا ہے اور اس کے عجیب و غریب کمال پر تذکرہ نکات الشعرا میں تصنیف میر گواہ ہے۔“ ۸۳۴ء لکھا ہے۔ قاسم کے مجموعہ ”غز کا حوالہ اوپر آ چکا ہے۔ تذکرہ شورش اور تذکرہ مسرت افزا میں بھی میر کی لکھ چینی، اعتراض اور حقارت سے شعرا نے رشتہ کا حال درج کرنے کا ذکر موجود ہے۔

میر جہ یار خاکسار نے میر کے ”نکات الشعرا“ (نقش اول) کے جواب میں ایک تذکرہ بنام ”معشوق چہل سالہ خود“ لکھا تھا جس کا ذکر میر نے متداول نکات الشعرا ۸۴۴ء میں کیا ہے۔ قاسم نے خاکسار کے مزاج کے بارے میں لکھا ہے کہ ”اگرچہ ہر استاد و غیر استاد کے ساتھ اس کی شوخیاں بطور مزاح ہوتی ہیں لیکن اس کی تمکنت جواب سننے کی تاب نہیں لاتی۔“ ۸۵۴ء خاکسار کا تعلق مرزا مظہر جانجاناں سے تھا اور اتنا کہ میر کے الفاظ میں ”ہر بات میں مرزا جان جان مظہر کی تقلید کرتا ہے۔“ ۸۶۴ء مصحفی نے خاکسار کے بارے میں لکھا ہے کہ ”از ہندی گویان قدیم است“ اور بتایا ہے کہ ”میر تقی میر عالم شباب میں اس کا منظور نظر تھا۔“ ۸۷۴ء کریم الدین نے بھی اس کی تائید کی ہے اور خاکسار کو میر کا استاد لکھا ہے۔ کریم الدین کے الفاظ یہ ہیں ”میر تقی میر لڑکپن میں جب شعر کہتا تھا، خاکسار اس کو اصلاح دیا کرتا تھا۔“ ۸۸۴ء ممکن ہے میر نے آرزو کی طرح خاکسار کی استادی سے بھی انکار کیا ہو اور یہیں سے تعلقات میں خرابی پیدا ہو گئی ہو اور پھر جو کچھ معرکہ ہوا اس کا سبب بھی ہو۔ بہر حال اس جوابی تذکرے میں، جو اب معدوم ہے، خاکسار نے میر پر ایسے حملے کیے تھے جس پر ہنرور میر نے لکھا ہے کہ ”بہت کمینہ بن کرتا ہے... چنانچہ اس تذکرے کے جواب میں ایک تذکرہ لکھا ہے بنام معشوق چہل سالہ خود اور اس میں سب سے پہلے اپنا حال درج کیا ہے اور اپنا خطاب سید الشعرا قرار دیا ہے۔ آتش کینہ ہے سبب اتنی تیز ہے کہ اس سے کتاب کی سی بو آتی ہے۔“ ۸۹۴ء

مفتدر آہ نے لکھا ہے کہ یہ ”پر اشتعال تذکرہ ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ء میں میر نے لکھا تھا جس کے جواب میں خاکسار نے اپنا تذکرہ قالیف کیا۔“ ۹۰ گردیزی کے تذکرے کا محرک بھی ایک طرح سے نکات الشعرا کا نقش اول ہے۔ نقش اول کا اس لیے کہ میر کا تذکرہ ۱۱۶۵ھ میں لکھا جا رہا تھا اور غالباً اسی سال اختتام کو پہنچا جبکہ گردیزی کا تذکرہ ۱۱۶۵ھ کے چار دن بعد یعنی ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/

۱۲ نومبر ۱۷۵۲ء کو پایہ تکمیل کو پہنچا۔ ظاہر ہے کہ گردیزی کا یہ تذکرہ متداول نکات الشعرا کا جواب نہیں ہو سکتا بلکہ نکات الشعرا کے نقش اول کا جواب ہوگا۔ گردیزی نے اپنے تذکرے کا سبب تالیف بتایا ہے کہ: ”برادرانِ عصر کے تذکروں سے کہ جن میں معاصرِ ریختہ گویوں کے نام شامل کیے گئے ہیں ان کی اصل غرض ان تصانیف سے یہ ہے کہ ہمسروں پر لکتہ چینی اور معاصرین کے ساتھ ستم ظریفی کی جائے۔ اکثر نازک خیال شاعروں کو لکھنے سے چھوڑ دیا جائے۔“ ۹۲

گردیزی نے اپنے تذکرے کے محرکات میں دو باتوں پر زور دیا ہے۔ اولاً یہ کہ ہمسراں کی خوردہ گیری اور معاصرین کے ساتھ ستم ظریفی تذکرہ نویسوں کا شعار رہا ہے۔ ثانیاً یہ کہ ان میں اکثر نازک خیال شعرا کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ یہ اشارہ میر کے تذکرے کی طرف ہے۔ دراصل خوردہ گیری اور نظر انداز کرنے کی وجہ شعرائے دہلی کی گروہ بندی تھی۔ ایک گروہ مرزا مظہر کے شاگردوں پر اور دوسرا سراج الدین علی خان آرزو کے شاگردوں پر مشتمل تھا۔ میر اس وقت تک آرزو کے حلقے میں تھے اور گردیزی مرزا مظہر کے حلقے میں۔ درد اور ان کا حلقہ دونوں کے ساتھ تھا۔ میر نے اپنے تذکرے میں حلقہ مظہر کے بہت سے شعرا کو نظر انداز کر دیا تھا اور جن کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا تھا ان کا ذکر خوردہ گیری کے ساتھ کیا تھا۔ اس وقت یقین مظہر کے اہم شاگرد تھے۔ میر نے ان کی خوب خبر لی اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ یقین تو شعر بھی نہیں کہہ سکتے۔ مرزا مظہر لکھ کر انہیں دے دیتے ہیں۔ ڈاکٹر محمود النہی نے لکھا ہے کہ ”میر نے صرف یہی نہیں کیا کہ احسن اللہ بیان، خواجہ محمد ظاہر خان ظاہر، شیو سنگھ ظہور، سیٹا رام عمدہ اور سلسلہ مظہر جان جان کے بعض دوسرے شعرا کا ذکر نہیں کیا بلکہ انعام اللہ خان یقین، میر محمد باقر حزیب اور محمد فقیہ دردمند کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔۔۔ میر نے ’چن چن کر اس حلقے کے شعرا کو ہدفِ طعن و تشنیع بنایا۔۔۔ (میر کا) یہ تذکرہ محض معاصرانہ چشمک کی وجہ سے منصفِ شہود پر آیا، ورنہ میر کی تنقیدی بصیرت ایسی نہیں تھی کہ وہ میان جگن اور میر گھاسی کی تعریف کرتے اور بندراہن راقم اور قدرت اللہ قدرت کی تنقیدیں۔“ ۹۳

یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ گردیزی نے اسی کدورت کی وجہ سے میر کا ذکر سرسری طور پر ۵ سطروں میں کیا ہے اور صرف ایک شعر انتخاب میں دیا ہے جبکہ یقین کا حال اور ان کا انتخاب کلام ۱۹ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔

جس زمانے میں نکات الشعرا لکھا گیا اور پایہ تکمیل کو پہنچا، اسی زمانے میں اور بھی کئی تذکرے لکھے گئے جن میں مجمع النفائس، گلشنِ گفتار، تحفۃ الشعرا، تذکرۃ ریختہ گویاں اور مخزنِ نکات کے نام آتے ہیں۔ مجمع النفائس مؤلفہ سراج الدین علی خان آرزو ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ء میں شروع ہوا اور ۱۱۶۳ھ/۱۷۵۰-۵۱ء میں مکمل ہوا۔ ۹۴ یہ صرف فارسی گو شعرا کا تذکرہ ہے۔ ”گلشنِ گفتار“ خواجہ خان حمید اورنگ آبادی نے فارسی زبان میں ۳۰ ریختہ گو شاعروں کا حال لکھا ہے جو ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں مکمل ہوا۔ ع: ”کہا گلشنِ بزمِ گفتار ہے“ کے آخری چار الفاظ سے سنہ ۱۱۶۵ھ برآمد ہوتا ہے۔ ۹۵ مرزا افضل بیگ خان قانشال نے بھی اپنا تذکرہ ”تحفۃ الشعرا“ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں مکمل کیا جس کا قطعہ تاریخ تالیف غلام علی آزاد ہلکراسی نے لکھا اور اس کے آخری مصرعے کے آخری تین لفظوں سے ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء نکلتے ہیں۔ ع: ”می شود تاریخ سائنس تحفہ“ اصحاب شعر۔ ۹۶ عارف الدین خاں عاجز نے ”قطعہ اوج کلام شعرا“ ۹۷ھ (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) سے اس تذکرہ کا سال تالیف نکالا۔ اس میں ۶۲ شاعروں کا تذکرہ ہے اور یہ وہ شاعر ہیں جو یا تو فارسی میں کہتے تھے یا پھر فارسی کے ساتھ اردو میں بھی شعر کہتے تھے۔ ان میں مرزا مظہر کے علاوہ وہ شعرا ہیں جو آصف جاہ اول (م ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء) اور ناصر جنگ (م ۱۱۶۳ھ/۱۷۵۰ء) کے عہد میں موجود تھے۔ گلشنِ گفتار اور تحفۃ الشعرا کے بارے میں کوئی شبہ نہیں کہ یہ ۱۱۶۵ھ میں لکھے گئے اس لیے ان کو اولین تذکروں میں شمار کرنے میں کوئی تامل نہیں ہے۔ ”نکات الشعرا“ کے بارے میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اس کا نقشہ اول ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء سے بہت پہلے تقریباً ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ء میں لکھا جا چکا تھا اور بعد میں میر نے قطع و برید اور حک و اضافہ کے بعد اسے موجودہ شکل میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں یا اس کے کچھ بعد مکمل کیا۔

سید فتح علی حسینی گردیزی (م ۵ شعبان ۱۲۲۳ھ/۱۶ ستمبر ۱۸۰۹ء) ۹۸ نے اپنا ”تذکرہ ریختہ گویاں“ ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/۱۲ نومبر ۱۷۵۲ء کو ختم کیا، لیکن اس کا آغاز ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ء کے قریب ہو چکا تھا اور اس کے بعد بھی ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ء تک اس میں اضافے ہوتے رہے۔ ۹۹ یہی صورت قائم چاند پوری کے ”مخزنِ نکات“ کے ساتھ ہے۔ ”مخزنِ نکات“ اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۳ء برآمد ہوتے ہیں۔ ۱۱۶۸ھ اس تذکرے کا سال تکمیل ہے اور اس کے بعد بھی ۱۱۷۶ھ/۶۳-۱۷۶۲ء تک اس میں اضافے ہوتے

ہے۔ لیکن قائم نے ”مخزن نکات“ ۱۱۶۸ھ سے گیارہ سال پہلے لکھنا شروع کر دیا تھا اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ شاہ ولی اللہ اشتیاق کے بارے میں قائم نے لکھا ہے کہ ”سات سال ہوئے ہوں گے کہ دارالبقا کو سدھار گئے۔“ ۱۰۰۰ اشتیاق کا انتقال ”نشر عشق“ اور ”صبح گلشن“ کے مطابق ۸۱۱۵۰/۳۸ - ۱۷۳۷ع میں ہوا۔ ۱۰۱ اس طرح اشتیاق کا تذکرہ قائم نے ۸۱۱۵۷ میں لکھا۔ قائم نے شرف الدین مضمون کے بارے میں لکھا ہے کہ ”مدت دس سال کی ہوئی کہ طبعی موت سے مر گئے۔“ ۱۰۲ مضمون کا سال وفات، جیسا کہ تاباں کے قطعہ تاریخ وفات سے معلوم ہوتا ہے، ۸۱۱۳۷/۳۵ - ۱۷۳۷ع ہے۔ ۱۰۳ اس حساب سے مضمون کا تذکرہ بھی قائم نے ۸۱۱۵۷ میں لکھا۔ ۱۰۴ اسی لیے قائم نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ ”ابھی تک شعرائے رشتہ کے حالات و کلام کے بارے میں کوئی کتاب تصنیف نہیں ہوئی اور اس وقت تک کسی شخص نے اس فن کے سخن وروں کے ساجرائے شوق افزا کی بابت ایک سطر بھی نہیں لکھی۔“ ۱۰۵

یہی دعویٰ نکات الشعرا میں چند قی میر نے کیا ہے کہ :

”پوشیدہ نہ رہے کہ فن رشتہ میں، جو اردو نے معلیٰ شاہجہان آباد کی زبان میں بطور شعر فارسی لکھا جاتا ہے، کوئی کتاب اس وقت تک نہیں لکھی گئی ہے جس سے اس فن کے شاعروں کے حالات صفحہ روزگار پر باقی رہیں۔ اس بنا پر یہ تذکرہ موسومہ نکات الشعرا لکھا جاتا ہے۔“ ۱۰۶

دلچسپ بات یہ ہے کہ قائم نے میر کے ذکر میں یہ بھی لکھا ہے کہ ”چوں کہ بندہ کے گھر کے قریب رہتے ہیں، اکثر ملاقات کا اتفاق ہوتا ہے۔“ ۱۰۷ میر نے نکات الشعرا میں لکھا ہے کہ ”باقیر نیز آشنا است۔“ ۱۰۸ اس کے باوجود میر و قائم دونوں نے اولیت کا دعویٰ کیا ہے۔ دونوں کے تذکروں کے ناموں میں لفظ ”نکات“ مشترک ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ میر نے اپنا متداول تذکرہ ۸۱۱۶۵/۱۷۵۲ع میں ختم کر کے اسے شائع کر دیا۔ قائم نے اپنا تذکرہ ۸۱۱۵۷/۱۷۴۳ع میں شروع ضرور کر دیا لیکن یہ ۸۱۱۶۸/۵۵ - ۱۷۵۳ع میں مکمل ہوا اور ۸۱۱۷۶/۶۳ - ۱۷۶۲ع تک اس میں اضافے ہوئے رہے۔ یہی صورت گردیزی کے ساتھ ہے کہ ان کا تذکرہ ۸۱۱۵۶/۱۷۴۳ع میں شروع ضرور ہوا لیکن یہ بھی ۱۱۶۶ھ کے پہلے مضمون کی پانچ تاریخ (۱۲ اومبر ۱۷۵۲ع) کو مکمل ہو کر شائع ہوا۔ اس لیے شاہی ہند کے تذکروں میں نکات الشعرا کو اولیت حاصل ہے۔ پھر یہ تذکرہ اردو کے ایک عظیم شاعر کی تصنیف ہے جس

کی مدد سے ہم اس کے مزاج، کردار، شخصیت، انداز فکر، معیار شاعری، تنازعات اور معرکوں وغیرہ سے واقف ہوئے ہیں۔ اس لیے ”نکات الشعرا“ کی اہمیت ہمارے لیے اور بڑھ جاتی ہے۔

فیر تذکرہ لویسی کے لحاظ سے ”نکات الشعرا“ معیاری فارسی تذکروں کے پائے کا نہیں ہے۔ اس تذکرے میں کوئی ترتیب نہیں ہے۔ اسے نہ تو حروف تہجی کے اعتبار سے مرتب کیا گیا ہے اور نہ موضوع یا زمانے کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے۔ اس میں وہ ترتیب بھی نہیں ہے جو ”مخزن نکات“ میں ملتی ہے جس میں سارے تذکرے کو ”طبقات“ میں تقسیم کر کے پہلی بار اردو شاعری کو ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے اور ہر دور کی خصوصیات بیان کی گئی ہیں۔ نکات الشعرا میں شعرائے دکن کو ”پرے رتبہ“ ۱۰۹ کہہ کر میر نے کوئی اہمیت نہیں دی ہے۔ اس میں ولی دکنی کا تذکرہ صرف چھ سطروں میں لکھا ہے اور بیشتر شاعروں کے بارے میں کچھ لکھے بغیر صرف ایک ایک شعر دے دیا ہے۔ شعرائے دکن کے سلسلے میں میر نے عبدالولی عزلت کی بیاض ۱۱۰ سے استفادہ کیا تھا۔ اگر وہ ان شاعروں کی حقیقی اہمیت سے واقف ہوتے تو عزلت سے، جو خود اس وقت دہلی میں موجود تھے، بہت سی باتیں دریافت کر کے تذکرے میں شامل کر سکتے تھے۔ میر نے اس اعتراف کے باوجود کہ ”اگرچہ رشتہ کا آغاز دکن میں ہوا“ بد کہہ کر ”چونکہ وہاں کوئی مقول شاعر پیدا نہیں ہوا اس وجہ سے ان کے نام سے آغاز نہیں کیا گیا اور میری طبع ناقص یہ بھی گوارا نہیں کرتی کہ ان میں سے اکثر کے حالات قارئین کے لیے سبب رنج و ملال بنیں“ ۱۱۱ دکن کے شعرا کو نظر انداز کر دیا ہے۔ میر دکنی شاعری اور اس کی طویل روایت سے ناواقف تھے اور یہ نہیں جانتے تھے کہ وہ روایت، جس کے وہ خود ایک ممتاز نمائندہ ہیں، دکنی شاعری کی روایت ہی کا فیض ہے۔

”نکات الشعرا“ میں حالات زندگی اور واقعات بہت مختصر ہیں۔ ولادت، وفات اور واقعات کے سنیں لکھنے سے میر صاحب کو کوئی رغبت نہیں ہے۔ کئی مقامات پر تو صرف اتنا لکھ دیا ہے کہ ان کا احوال مفصل طور پر فارسی تذکروں میں مسطور ہے۔ مثلاً امیر خسرو کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”امیر مذکور کے حالات تذکروں میں درج ہیں۔“ ۱۱۲ یہی بات بیدل، مرزا حسن فطرت اور مرزا گرامی کے سلسلے میں لکھی ہے۔ تفصیل سے میر صاحب گھبرائے ہیں جیسا کہ خود ٹیک چند بہار کے ذکر میں لکھا ہے کہ ”دماغ تفصیل ندارم۔“ ۱۱۳ اس تذکرے سے اس دور کی ادبی گروہ بندی کا بھی سراغ ملتا ہے۔ میر

نے ان شعرا کے ذکر میں جانب داری برتی ہے جو ان کے گروہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس میں وہ شعرا شامل ہیں جو آرزو سے وابستہ ہیں یا میر سے جن کے ذاتی تعلقات اچھے ہیں یا جو میر کے عمن اور رشتے دار ہیں۔ ان شاعروں کو گرایا ہے جو مرزا مظہر سے تعلق رکھتے ہیں۔ مد علی حشمت کے بارے میں لکھا ہے کہ ”ریختہ کے اشعار نہایت پاجیالہ ہوتے ہیں۔ بہت گپ ہالکتا ہے۔“ ۱۱۳؎
 مد یار خاکسار کے بارے میں لکھا ہے کہ ”مجھے (جانتے ہوئے) کباب کی بو آتی ہے۔“ ۱۱۵؎ احسن اللہ بیان کا ذکر ہی سرے سے نہیں کیا۔ بیان، مرزا مظہر کے شاگرد تھے۔ انعام اللہ خان یقین، جو مرزا مظہر کے بڑے شاگرد تھے، ان کو سوچے سمجھے منصوبے کے مطابق اس طور پر گرایا ہے کہ نکات الشعرا بڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف مغرور و متکبر انسان تھے بلکہ شاعر ہی نہیں تھے اور مرزا مظہر اپنا کلام ان کو دے دیا کرتے تھے۔ میر صاحب کے الفاظ یہ ہیں ”کہتے ہیں کہ مرزا مظہر اس کو شعر کہہ کر دیتے ہیں اور اپنے اشعار ریختہ کا وارث گردانتے ہیں۔ اس کی رعولت نے فرعون کی رعولت کو مات کر دیا ہے۔۔۔ شعر فہمی کا مذاق بالکل نہیں رکھتا۔“ ۱۱۶؎ میر صاحب نے ہر اس شاعر کو، جو ان کے گروہ سے تعلق نہیں رکھتا تھا یا جس کی استادی اس دور میں مسلم تھی، شعوری طور پر گرانے کی کوشش کی ہے۔ شاہ حاتم کے ذکر میں جو شعرا نے دہلی کے سرخیل تھے اور ۱۱۶۵ھ میں جن کی عمر ۵۰ سال تھی، میر صاحب نے ”مردیست جاہل و متمکن و مقطع وضع، دیر آشنا، غنا لدارۃ“ کے الفاظ استعمال کیے ہیں اور پھر ”آشنائے یگانہ“ لکھ کر ان کے اس شعر پر :
 ہائے درد سے ملا کیوں تھا آگے آیا میرے کیا میرا
 یہ کہہ کر کہ اگر میرا شعر ہوتا تو اس طرح کہتا، یوں اصلاح دی ہے :
 مبتلا آشک میں ہوں اب میں آگے آیا میرے کیا میرا
 اور پھر یہ اصلاح دے کر ان الفاظ میں تہقہ لگایا ہے کہ ”اس مصرع کی گرمی کے آگے اس شعر کی خنکی روشن ہے۔“ نکات الشعرا کے علاوہ سارے تذکرہ نویسوں نے شاہ حاتم کی استادی اور شاعرانہ مرتبے کو تسلیم کیا ہے۔ خود حاتم نے جیسا کہ ان کے دیوان زادہ سے ۱۱۸؎ ظاہر ہے، ۱۱۶۵ھ اور ۱۱۷۱ھ میں میر کی زمینوں میں غزلیں لکھی ہیں۔ اس تذکرے میں یہی برتاؤ پکرو، قدر، ثائب، عاجز اور دوسرے شعرا کے ساتھ کیا ہے۔ میر کی رائے پر ان کی انانیت، خود پرستی، گروہ بندی اور ذاتی تعلقات اور عناد کا گہرا اثر ہے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ میر صاحب فطرتاً کینہ پرور تھے اور ان کے

ہاں معافی کا کوئی خانہ نہیں تھا لیکن ان کے یہ سارے عیوب ان کی شاعرانہ عظمت نے چھپا لیے ہیں۔

اشعار پر اصلاح دینے کا عمل بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ قاضی عبدالودود صاحب کے مطابق میر نے نو شعرا کے ایک سو دس اشعار پر اصلاح دی ہے۔ ۱۱۹؎ اصلاح کی ایک نوعیت تو وہ ہے جو انھوں نے حاتم کے محولہ بالا شعر پر دی ہے اور جس میں ذاتی عناد عیاں ہے۔ اصلاح کی دوسری نوعیت وہ ہے جو انھوں نے آبرو، مضمون، ناجی، پکرلک، یقین، سجاد، خاکسار، ٹیک چند بہار کے اشعار پر دی ہے۔ ٹرائن بناتے ہیں کہ نکات الشعرا کے لفظ اول میں دوسرے شعرا کے کلام پر اصلاح کا یہ اشتعال انگیز عمل بہت زیادہ تھا۔ ممکن ہے سودا کا کلام بھی زیر اصلاح آیا ہو اور اسی لیے سودا نے نو شعر کا ایک ہجویہ قطعہ لکھا جس میں میر کی اصلاح کو ”سہو کاتب“ قرار دیا۔ اس قطعے کے آخری دو شعر یہ ہیں :

ہے جو کچھ لظام و نثر دلیا میر
 زیر ایراد میر صاحب ہے
 اس ورق پر ہے میر کی اصلاح
 لوگ کہتے ہیں سہو کاتب ہے

ان اصلاحوں کا ایک مثبت پہلو یہ ہے کہ ان سے پتا چلتا ہے کہ میر زبان و بیان اور محاورے کو برتنے میں احتیاط کے قائل تھے۔ سجاد کے اس شعر کا انتخاب کر کے :

میرا جلا ہوا دل مڑگان کے کب ہے لائق
 اس آبلہ کو کیوں تم کانٹوں میں اینچتے ہو

یہ لکھا کہ ”اگرچہ کہاوت میں تصرف جائز نہیں ہے، کیونکہ مثل اس طرح ہے کہ کیوں کانٹوں میں گھسیٹتے ہو، لیکن چونکہ شاعر کو سخن پر قدرت ہے، میں قابل معافی سمجھتا ہوں۔“ اس رائے میں میر کی نفسی کیفیت توجہ طلب ہے۔ وہ محاورے میں تصرف کو جائز نہیں سمجھتے لیکن شاعر کو قادر سخن ہا کر اور خود کو اس سے بھی بڑا سمجھ کر معاف کر دیتے ہیں۔ یہ ایک ایسا احساس برتری ہے جس میں ”میں“ کی اہمیت ویسی ہی ہے جیسے بادشاہ کے منہ سے نکلے ہوئے الفاظ کی ہوتی ہے۔ دوسری اصلاحوں کی نوعیت یہ ہے :

- میر مضمون : میرا پیغام وصل اے قاصد
کہو سب سے اے جدا کر کے
اصلاح میر : میرے پیغام کو تو اے قاصد
کہو سب سے اوسے جدا کر کے
شعر پکرنگ : اس کو مت بوجھو سخن اوروں کی طرح
مصطفیٰ خساب آشنا پکرنگ ہے
اصلاح میر : مت تلتون اس میں سمجھیں آپ ما
مصطفیٰ خساب آشنا پکرنگ ہے
خاکسار کا شعر تھا : خاکسار اس کی تو آنکھوں کے کہنے مت لگیو
مجھ کو ازل خانہ خرابوں ہی نے تیار کیا
میر نے لکھا کہ ”اس فن کی پیروی کرنے والوں سے پوشیدہ نہیں ہے کہ ”تیار
کیا“ کی جگہ ”گرفتار کیا“ بولا چاہیے۔“ ۱۲۰۰
ان اصلاحوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر صاحب محاورے
کو جس طرح وہ بولا جاتا ہے اسی طرح استعمال کرنے پر زور دیتے ہیں۔ دوسرے
یہ کہ وہ شعر میں ابہام کو پسند نہیں کرتے بلکہ چاہتے ہیں کہ شعر اتنا واضح
ہو کہ احساس یا جذبہ کا پوری طرح ابلاغ ہو سکے۔ اس کے لیے وہ موزوں الفاظ
کے استعمال کو اہمیت دیتے ہیں۔ یقین کے اس شعر پر :
مجنوں کی خوش نصیبی کرتی ہے داغ مجھ کو
کیا عیش کر گیا ہے ظالم دیوالہ ہن میں
میر نے یہ اصلاح دی ہے کہ اگر ”خوش نصیبی“ کے بجائے ”خوشی معاشی“
کر دیا جائے تو شعر زیادہ ہامزہ ہو جائے۔“ ۱۲۱۱
لفظوں اور محاوروں کے استعمال میں احتیاط اور اظہار کو بہتر و موثر بنانے
کی کوشش بھی اس دور کے تنقیدی معیار تھے۔ کوئی شعر پسند آیا تو اس پر واہ
کہہ دیا اور تعریف کردی اور اگر اس میں کوئی لفظی سقم یا محاورہ و زبان کا
خلط استعمال نظر آیا تو اس پر اعتراض کر دیا۔ تنقید میں رجحانات، میلانات،
خیالات اور مزاج شاعری کو کوئی اہمیت حاصل نہیں تھی۔ یہ روایتی معاشرہ
تھا اور فرد کے ذہن میں اچھے اور بُرے کے معیار پورے طور پر واضح تھے۔
”نکات الشعرا“ میں نقد و نظر کی یہی اوجیت ہے۔
”نکات الشعرا“ میں مختلف شخصیتوں کے تائراق نقوش اکثر گہرے ہیں۔
میر کو چند لفظوں کی مدد سے جتنی جاگتی تصویریں بنانے کا اچھا سلیقہ ہے۔

بہت وہ لکھتے ہیں ”مظہر تخلص“، ”مردیست مقدس مطہر درویش عالم صاحب“
کمال شہرہ عالم بے نظیر معزز مکرم“ یا امید کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”شاعر
غرائے فارسی... لکنتہ پرداز، ہذلم سنج، یار باش، خوش اختلاط، ہمیشہ
خندان و شگفتہ رو“ یا مضمون کے بارے میں بتاتے ہیں کہ ”حریف ظریف
ہشاش ہشاش ہنگامہ گرم کن مجلسا، ہر چند کم گو بود لیکن بسیار خوش
فکر۔“ ناجی کے بارے میں ”جوائے بود آبلہ رو، سپاہی پیشہ۔“ سودا نے
بارے میں ”جوائست خوش خلق و خوش خوئے، گرم جوش، یار باش، شگفتہ
روئے۔“ درد کے بارے میں ”شاعر زور آور ریختہ، در کمال علاقگی وارستہ،
خلیق، متواضع، آشنائے دوست، شعر فارسی ہم می گوید“ تو شخص مذکور کے
مزاج اور شخصیت کی انفرادیت ایک دم سامنے آ جاتی ہے۔

اس تذکرے کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ میر کا قلم
بے باک، تلخ اور زہر میں بچھا ہوا ہے۔ انہیں دوسرے پر وار کرنے میں مزا
آتا ہے۔ کوئی ایسا موقع وہ ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ عشاق کے بارے میں
لکھتے ہیں کہ ”ایک شخص ہے کھتری، شعر ریختہ بہت نامربوط کہتا ہے۔“
قدر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”اس کی زبان آوارہ لوگوں کی زبان ہے۔“ عاجز
کے بارے میں کہتے ہیں ”اخلاق سے گرا ہوا، ذلیل و بد قوارہ آدمی ہے۔“
قدرت اللہ قدرت کے بارے میں کہتے ہیں کہ ”اگرچہ تخلص قدرت ہے مگر عاجز
سخن ہے۔“ یہ میر کا مزاج ہے کہ وہ دوسروں کے بارے میں تلخ سچائی کے
اظہار میں عام طور پر خطا نہیں کرتے۔ آہرو یک چشم تھے۔ اس بات کو
مزے لے کر اس طرح بیان کیا ہے ”دجال صفت دلہا کی بے توجہی کے باعث اس
کی ایک آنکھ بیکار ہو گئی تھی۔“ یہاں بظاہر روزگار کو دجال شمار کیا گیا
ہے لیکن دجال کے یک چشم ہونے کی روایت کے ساتھ ذہن فوراً آہرو کی طرف
جاتا ہے۔ میان شرف الدین مضمون، جن کے نزلے کے سبب دانت گر گئے تھے،
آرزو کے حوالے سے انہیں ”شاعر یداندہ“ لکھا ہے۔ حاتم کو ”آشنائے یگانہ“
کہا ہے۔ یگرو کو ”ہیچمدان فن ریختہ“ لکھا ہے۔ ثاقب کے بارے میں ”ہر
چیز میں دخل دیتا ہے اور کچھ نہیں جانتا“ لکھا ہے۔ فضل علی دانا،
جن کا رنگ اور داڑھی دونوں حد درجہ سیاہ تھے، ایک دن سیاہ چادر لپیٹے
محفل میں آئے۔ میر نے لکھا ہے کہ ”سودا نے ان کا جائزہ لیا اور کہا ”یارو
ہولی کا ریچہ آیا“ اور یہ واقعہ بیان کر کے لکھا ہے کہ ”انقصہ دانا عجب آدمی
ہے، کبھی کبھی قاتل سے ملاقات کے لیے آتا ہے۔“ اس عبارت میں جو

تھیں آئین بے نیازی کا پہلو چھپا ہوا ہے وہ واضح ہے۔ میان صلاح الدین تمکین کے بارے میں یہ فقرہ لکھا ہے کہ ”جوانے بے تمکین نہ ممکن۔“ غریب کے بارے میں لکھا ہے کہ ہکلاتے تھے اس لیے کبھی کبھی ”الکن“ غلص کرتے تھے اور لکھا ہے کہ میں انہیں ”رند باغاتی“ کہتا ہوں۔ ”راجہ ناگربل کو، میر جن کے سترہ سال توکر رہے، فغان کے حوالے سے ”گہی کی منڈی کا سانڈ“ لکھا ہے۔ اس فقرے سے راجہ کی شخصیت کے خد و خال اور فن و توش سامنے آ جاتے ہیں۔ حکیم معصوم کو ”گاؤ گجراتی“ کہنا ہے۔ اس تذکرے کے مطالعے سے میر، آبِ حیات کی قلمی تصویر کے برخلاف، ایک ہنگامہ پرور، محفل آرا، مجلس پسند، معرکہ باز اور گروہ بند کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔

لکات الشعرا کے مطالعے سے میر کا نظریہ شعر بھی کسی حد تک واضح ہو جاتا ہے:

(۱) میر ایہام گوئی کو، اپنے معاصروں کی طرح، ناپسند کرتے ہیں جس کا اظہار انہوں نے، ایہام گو شعر کے بارے میں رائے دیتے ہوئے، بار بار کیا ہے۔

(۲) وہ شاعری کے ہر ایہام اظہار کو وسعت دینے کی ضرورت کا شعور رکھتے ہیں اور اسے چند علامتوں یا اشاروں میں محدود کرنے کے قائل نہیں ہیں۔ ”عرصہ سخن وسیع است“ ۱۲۲ کے یہی معنی ہیں۔ تاباں کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”اس کی شاعری کا میدان گل و بلبل کے لفظوں میں محدود ہے۔“

(۳) اردو شاعری کا معیار ان کی نظر میں یہ ہے کہ اصنافِ سخن، بحر و اوزان، لہجہ و آہنگ، تلمیحات و اشارات میں فارسی شعر کا رنگ ڈھنگ اختیار کیا جائے اور اس میں دکنی شعرا کے مقابلے میں شاہجہان آباد کی اردوئے معلیٰ (معیاری زبان) استعمال کی جائے۔ میر کے اس اندازِ نظر میں وہ مشورہ بھی شامل ہے جو شاہ گلشن

ف۔ شاہ تراب پجپوری کا ایک شعر ہے:

گاؤ گجراتی کہنہ لنگ لاغر

سفر خشک قاق ہے منکر

دیوان شاہ تراب (قلمی)، ص ۱۰۰، مخزنہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

نے ولی دکنی کو دیا تھا کہ ”یہ تمام فارسی مضامین کہ پیکر پڑے ہیں، اپنے ریختہ میں کام میں لاؤ۔ تم سے کون محاسبہ کرے گا۔“ ۱۲۳ میر نے ریختہ کی روایت کو دکن سے منسوب کیا ہے جو دکن سے شمال آئی ہے۔

(۴) میر نے ریختہ کی یہ قسمیں بتائی ہیں:

(الف) وہ جس میں ایک مصرع فارسی کا ہوتا ہے اور ایک ہندی کا، جیسے امیر خسرو کے ہاں ہے۔

(ب) وہ جس میں آدھا مصرع فارسی اور آدھا ہندی میں ہوتا ہے جیسے معز فطرت کے ہاں۔

(ج) وہ جس میں فارسی کے الفاظ و افعال استعمال ہوتے ہیں، ایسا کرنا قبیح ہے۔

(د) وہ جس میں فارسی ترکیبات کو کام میں لاتے ہیں۔ ایسی تراکیب، جو زبان ریختہ کے مزاج اور بول چال کے مطابق ہیں، وہ جائز ہیں اور جو ریختہ میں ناسانوس ہیں ان کا استعمال معیوب ہے۔ پھر اس بات کا اظہار بھی کیا ہے کہ میں نے خود بھی راستہ اختیار کیا ہے۔

(۵) ایک قسم ایہام ہے جس کا قدیم شعرا میں رواج تھا لیکن اب اسے پسند نہیں کیا جاتا، لیکن بہت سے لوگ اب بھی صفائی و شستگی کے ساتھ اسے استعمال کرتے ہیں۔ میر نے سلیقے کے ساتھ اس صنعت کو اپنی شاعری میں خود بھی استعمال کیا ہے۔

(و) ایک اندازِ فن ریختہ کا وہ ہے جسے خود انہوں نے اختیار کیا ہے اور وہ تمام صنعتوں مثلاً تہجیس، ترمیم، تشبیہ، صفائے گفتگو، فصاحت، بلاغت، ادا بندی، خیال وغیرہ پر حاوی ہے۔ میر نے یہ بتایا ہے کہ وہ بھی اسی طرز سے مخلوط ہوتے ہیں۔

ان کی تقریر ان کے ذہن کی طرح صاف اور اسلوب موثر ہے۔ انہیں فارسی زبان کے اظہار پر ضرورت کے مطابق قدرت حاصل ہے۔ اس ”تذکرے“ کے وقت میر کی عمر تیس سال تھی۔

فیض میر: عہدِ قی میر کی ایک مختصر فارسی تصنیف ہے جسے انہوں نے

اپنے لکھے میں فیض علی کی تعلیم کے لیے لکھا تھا۔ حسب تصنیف بیان کرتے ہوئے میر نے لکھا ہے کہ :

”فقیر فقیر میر محمد آتی میں تخلص کہتا ہے کہ ان دلوں میرے لڑکے فیض علی کو ترسل (انشا و مکتوب) پڑھنے کا شوق پیدا ہو گیا ہے اس لیے مختصر سی مدت میں میں نے پانچ ہفت ہی مفید حکایتیں لکھی ہیں اور اس تصنیف کا نام اس (لڑکے) کے نام کی رعایت سے ”فیض میر“ رکھا ہے۔“ ۱۲۳

فیض علی میر کے بڑے بیٹے تھے۔ ۱۲۵ علی ابراہیم خان خلیل نے لکھا ہے کہ ۸۱/۸۲ - ۱۷۸۱ع میں فرمائش کرنے پر اپنا کلام لکھنؤ سے بنارس بھیجا تھا۔ ۱۲۶ فیض علی سے ہم پہلی بار ”ذکر میر“ میں اُس وقت متعارف ہوئے ہیں جب میر، اعظم خان پسر اعظم خان کلان سے ملاقات کے لیے جاتے ہیں۔ اعظم خان اس وقت کھمبیر میں مقیم تھے اور میر کچھ ہی دن پہلے کھمبیر پہنچے تھے۔ ملاقات کے دوران پشیرہ سعید الدین خان، خان سامان کی ملازمہ حلوتے کا خوان لے کر آئی تو اعظم خان نے میر سے کہا کہ میرا حصہ چھوڑ کر باقی آپ لے جائیے۔ میر نے عذر کیا تو اعظم خان نے کہا ”آپ کے بیٹے میر فیض علی کے کلام آئے گا۔“ ۱۲۷ صفدر آہ نے فیض علی کا سنہ پیدائش ۸۱/۸۲ - ۱۷۸۱ع متعین کیا ہے اور بتایا ہے کہ ”فیض میر“ کی تصنیف کے وقت ان کی عمر بارہ چودہ سال ہوئی چاہیے لہذا اس کتاب کا سال تصنیف ۸۱/۸۲ یا ۸۱/۸۳ (۱۷۸۰ع یا ۱۷۸۱ع) ہونا چاہیے۔ اس زمانے میں میر کھمبیر میں تھے۔ ۱۲۸

”فیض میر“ میں میر نے خدا رسیدہ درویشوں اور مجذوب فقہروں کے بحر العقول واقعات و کرامات حکایات کے انداز میں اس طور پر بیان کیے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے میر ان کے عینی شاہد تھے۔ پہلی حکایت میں ایک درویش شاہ ساہا کے، دوسری حکایت میں ایک وحشی فقیر کے، تیسری حکایت میں شاہ برہان اور شاہ مدن کے، چوتھی حکایت میں اسد دیوانہ کے اور پانچویں حکایت میں میاں سعید مراد کاسل کے حیرت ناک واقعات قلمبند کیے ہیں۔ لکھنے وقت اس بات کا التزام کیا گیا ہے کہ تصوف و درویشی کے بنیادی تصورات پڑھنے والے کے سامنے اس طور پر پیرایہ بیان میں آئیں کہ ذہن نشین ہو جائیں۔ میر نے اپنی اس تصنیف میں فلسفہ تصوف اور وحدت الوجود کے چند اہل کے جواب بھی درویشوں کی زبان سے کہلوائے ہیں۔ ان میں سے چند یہ ہیں ۱۲۹ :

(۱) ”اگر تمہارے دل کو اس سراپا ناز سے تعلق ہے تو خود اپنے آپ پر نظر رکھو۔ غور کرو اور اپنی حقیقت کو سمجھو۔ تم خود ہی اپنا مقصود ہو۔“ (ص ۲۲، ۲۳)

(۲) ”یہ دنیا ایک داکش کارواں گاہ ہے۔ یہاں سے حسرت کے سوا کچھ ساتھ نہیں جاتا۔ افسوس ہے اس شخص کی اوقات پر کہ جو جلد آگاہ نہیں ہوتا۔ شیر کی سی زندگی بسر کرو اور آخرت کی فکر کرو۔ وقت جو بھاگا جا رہا ہے اسے ضائع نہ کرو۔“ (ص ۲۵ - ۲۶)

(۳) ”موت کا مرحلہ جس کو در پیش ہو وہ کیوں نہ روئے۔ سمجھ لو کہ وہ سرمایہ جان، جو دلوں کا مقصد ہے، اپنے دیدار میں مصروف اور اپنے سراپا میں محو ہے۔ اگر ساتویں آسمان پر پہنچ جاؤ تو بھی بے پرواہ ہے۔ اس کی بے رنگی میں رنگ ہے۔ اس کے ساز وحدت میں آہنگ ہے۔ وہ پردہ کثرت میں نوا سازی کرتا ہے۔ شش جہت سے اس کی آواز آتی ہے۔“ (ص ۲۶)

(۴) ”محبوب کا عاشق کے ساتھ یہی معاملہ ہے۔ اگر وہ اس کو غیر سے مشغول دیکھتا ہے تو دل سے اتنا نزدیک ہونے پر بھی دوری اختیار کر لیتا ہے۔“ (ص ۲۹)

(۵) ”فقیر نے کہا مقدر سے کوئی چارہ نہیں۔ کیا تم نے نہیں سنا کہ ایک فقیر بہت بیمار ہو گیا۔ طبیب نے ہریز کی سخت تاکید کی۔ اس نے کہا کہ یہ اس تقدیری ہے یا غیر تقدیری۔ اگر غیر تقدیری ہے تو مجھ کو نقصان نہیں پہنچ سکتا، اگر تقدیری ہے تو میں بچ نہیں سکتا۔“ (ص ۳۲)

(۶) ”لذت کسی خوشگوار چیز کے ہانے میں ہے اور الم اس کے خلاف چیز ہانے میں۔ قوائے انسانی میں سے ہر قوت اپنی استعداد کے مطابق لذت اور الم کا ادراک کرتی ہے۔ چنانچہ باصرہ کو محبوب کے دیدار میں اور سامع کو اچھی آواز سننے میں لذت ملتی ہے۔ شے مدرك جس قدر عظیم ہوتی ہے اسی قدر لذت زیادہ ہوتی ہے۔ پس چونکہ ذات و صفات واجب الوجود سے شریف تر کوئی مدرك نہیں اس لیے اس کی معرفت سے زیادہ خوشگوار کوئی لذت نہیں۔“ (ص ۳۶)

(۷) ”روح انسانی بذات خود قدیم ہے اور موت کے معنی روح کا معدوم ہونا نہیں بلکہ قالب سے اس کے تعلق کا قطع ہو جانا ہے۔ بحث و

حشر کے معنی یہ نہیں ہیں کہ روح کو وہی قالب ملے گا۔ قالب ایک سواری سے زیادہ نہیں ہے۔ اس کے بدل جانے سے سوار کا کیا نقصان ہے۔“ (ص ۳۸)

(۸) ”اگر شوق حدِ کمال پر ہے تو عاشق منزلِ وصال پر ہے۔ جس قدر شوق میں تصور ہے اسی قدر راہ دور ہے۔ شوقِ کامل مقصودِ دل تک پہنچا دیتا ہے اور عاشق کو معشوق بنا دیتا ہے۔ انسان کا کمال معرفت ہے اور معرفت کا کمال حیرت۔ اگر تو اس کے کالات میں حیران ہے تو خوش حال ہے اور اگر حقیقتِ حال کے متعلق گفتگو کرتا ہے تو عینِ وبال ہے۔ سن! دنیا ایک گزرگاہ ہے۔ یہ منزل نہیں ہے، راہ ہے۔ لوگ قافلہ قافلہ چلے جا رہے ہیں۔ زادِ راہ کی فکر کرنی چاہیے۔“ (ص ۳۹)

”فیض میر“ میں یہ صوفیانہ نکات حکایت بیان کرتے ہوئے بیچ بیچ میں آئے ہیں۔ اسی قسم کی تعلیم، جیسا کہ ”ذکر میر“ سے ظاہر ہوتا ہے، میر کے والد اور چچا نے میر کو دی تھی۔ یہی تعلیم میر اپنے بیٹے تک اپنے انداز میں پہنچانا چاہتے ہیں۔ ”فیض میر“ میں میر کی طرزِ نگارش ”نکات الشعرا“ کے مقابلے میں زیادہ پختہ ہے۔ اس میں جامعیت بھی ہے اور اختصار کے ساتھ باعوارفہ اسلوب میں اپنے مافی الضمیر کو پیش کرنے کا سلیقہ بھی۔ اس میں مسجع و مقفی عبارت کا استعمال عام طور پر اس انداز سے کیا گیا ہے کہ تصنع کا احساس تک نہیں ہوتا بلکہ عبارت کی روانی پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بھانے لے جاتی ہے۔ چھوٹے چھوٹے چست فقرے، جو عام طور پر مقفی ہیں، طرزِ ادا کے حسن کو بڑھا دیتے ہیں۔ میر کی فارسی نثر کو دیکھ کر میر حسن نے کہا تھا کہ ”چراغ نثرِ روشن“ ۱۳۰ اور ”فیض میر“ کی نثر روشن چراغ ہے۔

دریائے عشق (نثر فارسی): ”دریائے عشق“ میر کی مشہور اردو مثنوی ہے۔ میر نے اسی قصے کو فارسی نثر میں بھی لکھا ہے۔ مثنوی دریائے عشق (نثر) کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر نے مثنوی لکھنے سے پہلے اسے فارسی نثر میں لکھا اور پھر اسے سامنے رکھ کر سارے واقعات و عبارات کو اردو مثنوی کا روپ دے دیا۔ مثنوی ”دریائے عشق“ کے سارے جزئیات ”دریائے عشق“ (نثر) میں موجود ہیں۔ رضا لاہیری رامپور کے مخطوطے (کلیات میر) میں میر کے چھ دواوین اور سارے کلام کے علاوہ دیوانِ فارسی، ذکرِ میر اور فیض میر بھی شامل ہیں۔ دریائے عشق (نثر) مثنوی دریائے عشق سے

پہلے بطور تمہید شامل کی گئی ہے۔ استاذ علی خان عرشی نے میر کی اس نثر فارسی کا پورا متن شائع کر دیا ہے۔ ۱۳۱

ذکر میر: ایک اہم تصنیف ہے جس سے مطالعہ میر کے بہت سے نئے گوشے سامنے آتے ہیں۔ یہ اپنے انداز میں میر کی خود نوشت سوانح عمری ہے جسے میر نے ”نکات الشعرا“ اور ”فیض میر“ کی طرح فارسی میں لکھا ہے۔ اس دور میں اردو نے تیزی کے ساتھ فارسی کی جگہ ضرور لی لی تھی مگر مراسلت اور علمی و ادبی تحریروں میں اب بھی فارسی ذریعہ اظہار تھی۔ اس زمانے میں فارسی میں گفتگو کرنا یا تحریری طور پر اظہار خیال کرنا معاشرے میں اسی طرح عزت و احترام کی بات تھی جس طرح آج انگریزی میں گفتگو کرنا یا اس میں لکھنا تعلیم یافتہ ہونے کی علامت ہے، حالانکہ نہ وہ فارسی ایسی تھی جو کسی لحاظ سے قابلِ ذکر ہو اور نہ یہ انگریزی ایسی ہے جسے کسی طرح بھی معیاری کہا سکے۔ ”ذکر میر“ میں جہاں میر نے اپنے خاندانی اور ذاتی حالات کو بیان کیا ہے وہاں اپنے دور کے ان حالات و کوائف اور تاریخی واقعات پر بھی روشنی ڈالی ہے جن کے میر عینی شاہد تھے۔ نادر شاہ کے حملے (۱۱۵۱/۱۷۳۹ع) کے بعد سے غلام قادر روہیلہ کے ظلم و جبر اور مرہٹوں کے ہاتھوں اس کے مارے جانے (۱۲۰۳/۱۷۸۸ع) تک کے واقعات، جو پچاس سال کا احاطہ کرتے ہیں ”ذکر میر“ میں ملتے ہیں۔ اس اعتبار سے ذکرِ میر ایک تاریخی ماخذ کا درجہ بھی رکھتی ہے۔

”ذکر میر“ کے اب تک کئی مخطوطے دریافت ہو چکے ہیں۔ ایک ”نسخہ اٹاوہ“ ہے جو مولوی بشیر الدین مرحوم کی ملکیت تھا اور جس کی اردو تلخیص مولوی عبدالحق نے رسالہ ”اردو“ اور لک آباد میں ۱۹۲۶ع میں شائع کی تھی۔ بعد میں ”ذکر میر“ کے فارسی متن کو مرتب کر کے ۱۹۲۸ع میں کتابی شکل میں انجمن ترقی اردو سے شائع کیا۔ نسخہ اٹاوہ ۱۲۲۲/۱۸۰۷ع کا مکتوبہ ہے۔ اُس وقت میر (۱۲۲۵/۱۸۱۰ع) زندہ تھے۔ اس میں سالِ تصنیف کا قطعہ تاریخ یہ ہے:

مسمیٰ بہ اسمے شد اے با ہنر کہ ابنِ نسخہ گردد بعالم نیر
ز تاریخ آگہ شوی بے گمان فزائی عددِ رست و ہفت ار براں

”ذکر میر“ سے ۱۱۷۰/۵۷ - ۱۷۵۶ع برآمد ہوتے ہیں۔ اس میں رست و ہفت یعنی ۲۷ جوڑنے سے سالِ تصنیف ۱۱۹۷/۸۳ - ۱۷۸۲ع نکلتا ہے۔ اس نسخے کے خاتمے کی عبارت میں میر نے اپنی عمر ۶۰ سال بتائی ہے۔ ”عمر

ہزیز بشمت سالگی کشیدہ ۱۳۲۱ لیکن اس نسخے میں ۱۱۹۷ء کے بعد کے واقعات بھی شامل ہیں۔ آخری واقعہ مرہٹوں کے ہاتھوں غلام قادر روہیلہ کا قتل ہے جو ۱۲۰۳/۱۷۸۸ء کا واقعہ ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ۱۱۹۷ء/۸۳-۸۲ء کے بعد بھی میر نے واقعات کا اضافہ کیا ہے۔ لیکن نسخہ لاہور، جو پروفیسر محمد شفیع کی ملکیت تھا، ۲۶ ربیع الاول ۱۲۳۱/۲۶ فروری ۱۸۱۶ء کا لکھا ہوا ہے۔ قطعہ تاریخ تصنیف کے پہلے آٹھ مصرعے وہی ہیں جو اوپر نقل ہوئے لیکن چوتھا مصرع اس طرح ہے:

ع "فزائی دہ و شش عدد از بران" ۱۳۳۱

اس قطعے کے مطابق ذکر میر ۱۱۷۰ + ۱۶ = ۱۱۸۶ء میں مکمل ہوئی۔ خاتمے کی عبارت میں میر نے اپنی عمر "پنجاہ" سال بتائی ہے۔ نسخہ لاہور کے آخر میں چند لطائف بھی درج ہیں۔ اس نسخے کی عبارت مطبوعہ "ذکر میر" کے صفحہ ۱۲۸ کی سطر ۴ کے مطابق ختم ہو جاتی ہے اور اس کے بعد یہ عبارت آتی ہے: "آئینہ از اسلوب معلوم می شود حسام الدین خان در اصل از میان رفت چرا کہ بدست دشمنان جانی افتادہ است تا مقدور زندہ نخواہد گزاشت و گر نہ اختیار در دست اوست . . ." نسخہ رامپور بھی نسخہ لاہور کی طرح ہے۔ اس میں بھی وہی عبارت ہے جس میں میر نے اپنی عمر پچاس سال بتائی ہے۔ "ذکر میر" کا یہ نسخہ رامپور کاپیات میر کا حصہ ہے جسے کاتب شیخ لطف علی حیدری نے مرزا قنبر علی کے لیے ۲۹ رمضان ۱۲۴۶/۱۳ مارچ ۱۸۳۱ء کو مکمل کیا۔ نسخہ رامپور بھی نسخہ لاہور کی طرح مطبوعہ ذکر میر صفحہ ۱۲۸ سطر ۴ کے مطابق ختم ہوتا ہے۔ قطعہ سال تصنیف نسخہ رامپور میں شامل نہیں ہے۔ ذکر میر کا ایک نسخہ پروفیسر مسعود حسین رفوی ادیب کی ملکیت تھا جس کا ذکر انہوں نے مقدمہ "فیض میر" ۱۳۵ میں کیا ہے۔ ذکر میر کا ایک نسخہ شاہان اودھ کے کتب خانے میں بھی تھا جس کا تعارف اسپرنگر نے اپنی "وضاحتی فہرست" میں کرایا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ ایشیائیک سوسائٹی میں بھی "کاپیات میر" کا ایک خوبصورت نسخہ موجود ہے جس میں فارسی نثر کی چند تصانیف بھی شامل ہیں۔ ۱۳۶ ایک نسخہ گوالیار میں بھی ہے۔ ۱۳۷

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں، میر معرکہ سکر تال میں راجہ ناگرمال کے لیے رائے بہادر سنگھ کے ساتھ شاہی لشکر میں موجود تھے۔ معرکہ سکر تال ۱۹ دسمبر ۱۱۸۵/۲۳ فروری ۱۷۷۲ء کو ہوا اور شاہیہ خان بھاگ گیا۔ اس کے بعد میر دلی آکر خالہ نشین ہو گئے۔ یہی وہ زمانہ ہے جب انہوں نے

"ذکر میر" لکھنی شروع کی۔ ذیقعد گیارہواں مہینہ ہے اس لیے "ذکر میر" ۱۱۸۶/۷۳-۷۲ء میں لکھی گئی۔ اس کی تصدیق جہاں نسخہ لاہور کے قطعہ سال تصنیف سے ہوتی ہے وہاں میر نے ذکر میر کے "سبب تالیف" میں خود بھی بیان کر دیا ہے:

"فقیر میر چند تہی میر تخلص کہتا ہے کہ میں ان دنوں بیکار اور گوشہ تنہائی میں بے یار و مددگار تھا۔ میں نے اپنے حالات، سوانح روزگار، حکایات اور روایات شامل کر کے لکھے اور اس نسخے کو، جو ذکر میر سے موسوم ہے، لطائف پر ختم کیا۔ ۱۳۸۱"

اس وقت میر کی عمر، جیسا کہ انہوں نے خود بتایا ہے، پچاس سال تھی۔ اس کے بعد وہ ذکر میر میں اضافے کرتے رہے اور ۱۱۹۶/۸۲-۸۱ء میں لکھنؤ کے حالات و واقعات کا اضافہ کر کے اور قطعہ سال تصنیف میں ۱۶ کے بجائے ۲۷ کا عدد شامل کر کے سال تصنیف ۱۱۹۷/۸۳-۸۲ء کر دیا۔ آخری حصے میں غلام قادر روہیلہ کے ظلم و جبر اور پھر اس کے قتل کیے جانے کا حال بھی لکھا۔ غلام قادر روہیلہ کا قتل ۱۲۰۳/۱۷۸۸ء کا واقعہ ہے اس لیے یہ اضافہ اسی سال ہوا ہوگا۔ اس وقت میر کی عمر ۶۸ سال تھی، لیکن عبارت کے لفظ "شصت" (۶۰) میں کوئی تبدیلی نہیں کی۔ قاضی عبدالودود صاحب کا خیال ہے کہ "آغاز کتاب کے زمانے کے بارے میں میرا قیاس ہے (۱۱۸۵/۷۲-۷۱ء) کہ کتاب کا بیشتر حصہ (نسخہ مطبوعہ) میں ص ۱ سے ۱۲۰ تک کاماب میں قلمبند ہوا۔ محض چند صفحے (ص ۱۲۱ تا ص ۱۲۸ سطر ۴) دہلی میں اور باقی لکھنؤ میں معرض تحریر میں آیا۔ لکھنؤ کے سفر اور وہاں پہنچنے کے بعد کے واقعات کے بارے میں تو اختلاف رائے کی گنجائش ہی نہیں . . . خاتمہ دہلی میں تحریر ہوا (ص ۱۵۱ تا ۱۵۳)۔ لطائف چونکہ نسخہ لاہور میں موجود ہیں اور آخر کتاب میں ہیں قیاس چاہتا ہے کہ دہلی میں حوالہ قلم ہوئے ہیں۔ ۱۳۹ ذکر میر کا بڑا حصہ کاماب میں لکھے جانے کا کوئی مقول ثبوت نہیں ہے۔ نسخہ رامپور کی عبارت کے اس جملے سے کہ "احوال فقیر تین سال سے چونکہ کوئی قدر دان موجود نہیں ہے اور عرصہ روزگار بہت تنگ ہے" ۱۴۰ بھی بات سامنے آتی ہے کہ "ذکر میر" دلی میں لکھی گئی۔ راجہ ناگرمال کے ساتھ وہ کاماب سے ۱۱۸۵/۷۲-۷۱ء میں دہلی ضرور آئے تھے لیکن دہلی آئے ہی ان سے الگ ہو گئے تھے اور پھر راجہ ناگرمال کے بڑے بیٹے کے ساتھ شاہی لشکر میں معرکہ سکر تال میں موجود تھے اور وہاں سے دہلی واپس آ کر خالہ نشین ہو گئے تھے۔

ہی وہ زمانہ ہے جب انہیں حالات و سواغ روزگار لکھنے کا خیال آیا اور چونکہ معرکہ سکرтал (۱۹ ذیقعد ۱۱۸۵ھ/۲۳ فروری ۱۷۷۲ع) ہجری سال کے گیارہویں مہینے کا واقعہ ہے اس لیے ذکر میر ۱۱۸۶ھ/۷۳ - ۱۷۷۲ع میں شروع ہوئی اور اسی سال مکمل ہوئی۔

”ذکر میر“ لکھنے کی ایک وجہ تو وہی ہے جو میر نے خود لکھی ہے کہ ان دنوں وہ یگار تھے اس لیے اپنے حالات اور سواغ روزگار لکھنے کا ارادہ کیا لیکن ذکر میر کے مطالعے سے اس کی ایک وجہ تصنیف یہ بھی معلوم ہوتی ہے کہ وہ اپنے سوتیلے بڑے بھائی حافظ محمد حسن اور اپنے مشفق و محسن، سوتیلے ماسوں سراج الدین علی خان آرزو سے، جنہوں نے ان کی تعلیم و تربیت کی تھی اور کم و بیش سات سال اپنے گھر رکھا تھا، اظہار نفرت کر کے اپنے سارے رشتے لائے گاٹ ڈالیں تاکہ ایک طرف ان کے احسانات پر ہانی بھر جائے اور دوسری طرف وہ اپنی ناراضی اور ذاتی پر خاش کا تحریری انتقام لے سکیں۔ یہ کام وہ پہلے بھی کر سکتے تھے اس لیے کہ وہ تقریباً ۱۱۶۰ھ/۱۷۷۴ع میں آرزو سے الگ ہو گئے تھے لیکن اس کی وجہ یہ تھی کہ اس وقت آرزو زندہ تھے اور ایک بااثر شخص تھے۔ اگر یہ باتیں ان کے علم میں آئیں تو وہ میر کے جھوٹ کا جواب دے کر اصلیت سے پردہ اٹھاتے۔ جب ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ع میں آرزو کا انتقال ہو گیا تو ۱۱۷۰ھ/۵۷ - ۱۷۵۶ع میں، جیسا کہ ذکر میر کے تاریخی نام سے ظاہر ہوتا ہے، انہوں نے اپنے سواغ لکھنے کا ارادہ کیا۔ ۱۱۸۵ھ تک حالات زمانہ نے انہیں فرصت نہ دی اور جب ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ع کے آخر میں وہ خانہ نشین ہوئے تو آرزو کی وفات کے سولہ سال بعد یہ کام شروع کیا۔ اس وقت ان کا جواب دینے والا کوئی نہیں تھا۔ دوسرا مقصد اس تالیف کا یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے والد کو ایک یگانہ روزگار درویش کے روپ میں پیش کریں۔ ان کے والد علی متقی اور ان کے کشف و کرامات کا بیان ۶۱ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ ”ذکر میر“ پڑھتے ہوئے سوتیلے بھائی اور ماسوں سے شدید نفرت اور باپ سے انتہائی محبت کے اظہار میں مبالغے کا شدید احساس ہوتا ہے۔ میر نے اپنی زندگی کے سارے حالات ”ذکر میر“ میں بیان نہیں کیے ہیں۔ ذاتی حالات کے بیان میں سارا زور محبت اور نفرت کے اظہار پر صرف کر دیا ہے۔ اس کے بعد اس دور کے حالات و واقعات ہیں جن کے میر عینی شاہد ہیں اور جن کی لہروں پر ہچکولے کھاتے ہوئے محمد تقی میر نے زندگی کا سفر طے کیا۔ بیچ بیچ میں غمناک ذاتی حالات کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں۔

جیسے ”نکات الشعراء“ کے مطالعے سے میر ایک گروہ بند اور ادبی سیاست باز کے روپ میں سامنے آتے ہیں جنہیں دوسروں کی ہنگامی اچھالتے، حریفوں کو ذلیل کرنے میں مزا آتا ہے اور جو اپنے آگے کسی کو کچھ نہیں سمجھتے، اسی طرح ”ذکر میر“ میں وہ ایک کینہ پرور، بدلتے لہنے والے، اپنوں کو آسان پر چڑھانے اور دشمنوں کو ہاتھ میں پھنسا دینے والے کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ خود پسندی اور ذات پرستی کی وجہ سے میر کی سیرت میں معافی کا خاتمہ نہیں تھا۔ اسی انداز نظر کی وجہ سے وہ واقعات کو مسخ کرنے سے بھی دریغ نہیں کرتے۔ مثلاً میر نے احسان اللہ فقیر سے اپنے چچا امان اللہ کی ملاقات کا واقعہ لکھا ہے۔ ۱۳۱ میر لکھتے ہیں کہ وہ بھی چچا کے ساتھ تھے اور دوران ملاقات صوبیدار اکبر آباد نصرت یار خان قدم بوسی کے لیے حاضر ہوا تھا۔ میر نے اس وقت اپنی عمر سات سال بتائی ہے۔ ”تاریخ بھٹی“ سے معلوم ہوتا ہے کہ نصرت یار خان کا انتقال ۲۲ رمضان ۱۱۳۰ھ/۲۶ جون ۱۷۲۲ع کو ہوا جب کہ میر کی پیدائش اگلے سال ۱۱۲۵ھ/۲۳ - ۱۷۲۲ع میں ہوئی۔ اب یہ کیسے ممکن ہے کہ میر صاحب پیدائش سے پہلے وہاں پہنچ گئے ہوں۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ یہ واقعہ انہوں نے امان اللہ سے سنا ہوگا۔ ذکر میر لکھتے وقت اپنے چچا کا درجہ بلند کرنے کے لیے اس واقعے کو اس طرح درج کیا کہ وہ بظاہر درست معلوم ہو۔ ویسے بھی سات سال کی عمر کے بچے کو وہ ساری ہدایات و نصائح جو فقیر احسان اللہ کی زبان سے میر نے کہلوائی ہیں، اتنی تفصیل و جزئیات کے ساتھ کیسے یاد رہ سکتی ہیں؟

”ذکر میر“ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ستین سے میر صاحب کو کوئی دلچسپی نہیں ہے، حتیٰ کہ اپنے والد کی تاریخ وفات ”یست و یکم رجب“ ۱۳۲ (۲۱ رجب) لکھ کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ اسی وجہ سے کئی مقامات پر تاریخی واقعات گد مڈ ہو گئے ہیں۔ مثلاً احمد شاہ ابدالی کے دو حملوں کے واقعات ایک دوسرے سے خلط ملط ہو گئے ہیں۔

”ذکر میر“ کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ رعایت خاں، نواب بہادر جاوید خاں، سپہ نرائن، راجہ جگل کشور، راجہ ناگر مل، رائے بہادر سنگھ، رائے بشن سنگھ کے ملازم و متوسل رہے اور آخر میں آصف الدولہ کی سرکار سے وابستہ ہو گئے۔ ”ذکر میر“ سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ تصوف کی طرف میر کا رجحان، اپنے والد اور چچا کے زیر اثر، بچپن سے تھا۔ میر نے تصوف و معرفت کے جو خیالات اپنے اشعار میں پیش کیے ہیں،

”ذکر میر“ میں انہی کی وضاحت کی ہے۔ ”لکات الشعرا“ کی طرح ”ذکر میر“ کے مطالعے سے بھی ”آب حیات“ کی وہ تصویر، جو محمد حسین آزاد نے بنائی ہے، فضا میں تحلیل ہو جاتی ہے۔

”ذکر میر“ کا انداز بیان شگفتہ، روان اور پختہ ہے۔ میر کو فارسی نثر اور اچھی قدرت حاصل ہے۔ یہ نثر فارسی کے ہندوی اسلوب کی ایک نمائندہ مثال ہے۔ اس کتاب کے حوالے سے میر کی زندگی کا مطالعہ چونکہ ہم پہلے صفحات میں کر چکے ہیں اس لیے ان کا یہاں دہرانا غیر ضروری ہے۔ البتہ ”ذکر میر“ کے آخر میں جو لطائف ۱۳۳ میر نے دیے ہیں اور جنہیں ”ذکر میر“ کے فاضل مرتب نے غیر متعلق و فحش کہہ کر خارج کر دیا ہے، ہم ان میں سے چند یہاں درج کرتے ہیں کہ آزاد کے منہ پھوٹے ہوئے میر کے پچائے ایک زندہ، جیتے جاگتے میر سے بھی آپ کا تعارف ہو سکے :

(۱) مولانا روم اور شیخ صدر الدین شام کے وقت شام کی مسجد میں وارد ہوئے اور وہاں امام کے پیچھے نماز پڑھی۔ امام پر ان دونوں بزرگوں کی اتنی ہیبت طاری ہوئی کہ دونوں رکعتیں سورۃ فاتحہ کے ساتھ سورۃ قل یا ایہا الکافرون پر ختم کیں۔ جب سلام پھیرا تو شیخ نے مولانا کی طرف دیکھا اور پوچھا کہ ایک سورت کو دو بار پڑھنے کا کیا مطلب تھا؟ مولانا ہنسے اور کہا کہ بات معقول ہے۔ ایک کا خطاب تمہاری طرف تھا اور ایک کا میری طرف۔“

(۲) ”ایک دن انوری ایک دوکان پر بیٹھا تھا۔۔۔ اس مردے کے ورثا نوعہ و زاری کرتے ہوئے جا رہے تھے اور کہتے جا رہے تھے کہ قبھے ایسی جگہ لیے جاتے ہیں کہ تنگ و تاریک ہے۔ چراغ بھی نہیں ہے۔ انوری دوڑ کر گیا اور پوچھا کہ کیا ”میرے گھر“ لیے جا رہے ہیں؟ یہ لطیف بادشاہ وقت تک پہنچا تو اس نے اسے ایک وسیع مکان عنایت کر دیا۔“

(۳) ”ایک لوملی گدھی کے ساتھ مجامعت کر رہا تھا۔ ایک شخص کی نظر پڑی اور پوچھا کہ یہ کیا حرکت ہے؟ اس نے کہا ”قبھے“ کیا خبر کہ مردان خدا کس کام میں ہیں۔“

(۴) ”ایک مفلس سید اپنا وطن چھوڑ کر تلاش معاش میں دہلی آیا اور فاقے کرتے کرتے کمزور و نحیف ہو گیا۔ اس نے اپنے وطن میں سورۃ قل یا ایہا الکافرون پڑی سی تھی ہر خط جلی لکھا دیکھا تھا

اتفاقاً اس کا گزر ایک مکتب کی طرف سے ہوا اور وہاں اسی سورت کو باریک خط میں لکھا دیکھا تو کہنے لگا ”سبحان اللہ! گردش رایام نے بیتجاری سورت قل کو بھی اس کے اصلی حال پر نہ رہنے دیا۔ اس قدر لاغر کر دیا کہ شناخت میں نہیں آتی۔“

(۵) ”ایک سید ایک لڑکے کو لایا۔ پوچھا کہ کیا نام ہے؟ جواب ملا ”ابو جہل“۔ سید سے پوچھا کہ آپ کا بارہ کتنی مدت سے آباد ہے؟ جواب دیا کہ پانچ ہزار سال ہوئے ہوں گے۔ کہا گیا کہ سیادت تو پیغمبر علیہ السلام کے زمانے سے شروع ہوتی ہے اور اس پر گزیدہ آفاق کے عہد کا تعین سب کو معلوم ہے۔ جواب دیا ”وہ دوسرے سید ہیں اور ہم دوسرے سید ہیں۔“

(۶) ”الف ابدال ایک شاعر تھا اور الف تخلص کرتا تھا۔ مذایا میں رہتا تھا۔ شاہ عباس سے عائدین نے کہا کہ یہ شخص مالدار ہے۔ اس سے کچھ وصول کرنا چاہیے۔ شاہ نے حضور میں طلب کیا اور کہا ”میں نے سنا ہے کہ تمہارے پاس مال و دولت بہت ہے۔“ اس نے جواب دیا ”آپ کے قربان جاؤں، آپ نے یہ تو سن لیا کہ میرے پاس دولت ہے مگر یہ نہیں سنا کہ الف خالی ہوتا ہے۔“ بادشاہ ہنسا اور عجوب ہو گیا۔“

(۷) ”ایک روز محمد حسین کلیم، جو مرزا بیدل کے طرز پر شعر کہتا تھا، اسد یار خان بخشی نواب بہادر کے پاس، جو شوخ طبع تھا، گیا اور اپنے بہت سے تازہ اشعار پڑھے۔ وہ پریشان ہو گیا اور مجھ سے مخاطب ہو کر کہا کہ رات ایک عجیب خواب دیکھا ہے۔ میں نے کہا ”اس کی تفصیل بتائیے۔“ کہنے لگے کہ میں نے دیکھا کہ حضرت علی کی خدمت میں حاضر ہوں اور ایک فقیر دروازے پر شور کر رہا ہے۔ میری طرف اشارہ کیا یعنی دونوں بیٹھ جائیں۔۔۔ (لیکن فقیر) لنگوٹ بند بھاری ڈنڈا کندھے پر رکھے کھڑا رہتا ہے۔ میں نے کہا کہ اے بہادر! اس تن و توش کے ساتھ قبھے کس نے مارا ہے کہ برابر روئے جا رہا ہے۔ اس نے جواب دیا کہ میں بیدل ہوں۔ کلیم نام کا ایک ریختہ گو ہر روز میرے دیوانے سے دو سو مضامین پوچ عبارت میں اپنے نام سے پڑھتا ہے۔ یہ بات میرے لیے سوبان روح ہے۔ خدا کے واسطے اس بے درد سے کہیں کہ میرے دیوانے سے دست بردار ہو جائے۔ میں نے جواب دیا کہ جا میں اس کو سمجھا دوں گا۔

کالم بے چارہ شرمندہ ہوا اور چلا گیا۔“ (۸) ”ملا“ فرج اللہ خوشتر دہلی آیا۔ یہاں میاں ناصر علی کے اشعار کا غفلتہ سن کر ملاقات کا مشتاق ہوا۔ ایک دن اس کی ملاقات کے لیے گیا۔ ناصر علی نے پوچھا کہ آپ کا نام کیا ہے؟ کہا ”فرج اللہ“ ناصر علی مسکرائے اور کچھ سوچنے لگے۔ جب ”ملا“ نے دیکھا کہ وہ بالکل خاموش ہیں تو دانستہ طور پر کہا کہ اگر آپ اپنا اسم شریف بھی مجھے بتا دیں تو بڑی مہربانی ہوگی۔ انہوں نے سر جھکایا اور کہا ”ذکر اللہ“ ”ملا“ بہت بے مزہ ہوا اور کہا ”احت اللہ۔“

(۹) ”ایک روز ناصر علی کی مرزا بیدل کے ایک شاگرد سے ملاقات ہوئی۔ پوچھا کہ آج کل مرزا کیا کر رہے ہیں؟ اس نے جواب دیا کہ ان دنوں ”چہار عنصر“ لکھ رہے ہیں۔ یہ سن کر ناصر علی نے کہا کہ سیرا یہ پیام پہنچانا کہ اپنا قیمتی وقت کیوں ضائع کر رہے ہو۔ کل یہ چہار عنصر ختم ہو جائیں گے۔ اپنی پنج روزہ عمر کو ضائع نہ کریں۔“

یہ لطیفے میر نے ”برائے خاطر دوستان“ لکھے ہیں۔ ان سے میر کی شخصیت کا وہ پہلو بھی سامنے آتا ہے جو اب تک چھپا ہوا تھا۔ ”ذکر میر“ میر کی زندگی، سیرت اور مزاج سے روشناس ہونے کے لیے ایک اہم باخذ کا درجہ رکھتا ہے۔

دیوان فارسی: میر کا دیوان فارسی اب تک شائع نہیں ہوا۔ اس کے کئی مخطوطے اب تک دریافت ہو چکے ہیں۔ ایک قلمی نسخہ مسعود حسین رضوی ادیب کے کتب خانے میں ہے۔ ۱۳۳۰ ایک مخطوطہ کلیات میر کے ساتھ رضا لاہیری رامپور میں ہے۔ ۱۳۵۰ ایک بیاض مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے ذخیرہ سبحان اللہ میں محفوظ ہے۔ ۱۳۶۰ ایک نسخہ شاہ غمگین کے کتب خانے میں گوالیار میں مخزون ہے۔ ۱۳۷۰

ف۔ یہی لطیفہ بہادر علی چھپراموٹی کی کتاب ”قصر اللطائف“ کے حوالے سے خیراتی لال بے جگر نے ”تذکرہ بے جگر“ میں بھی درج کیا ہے۔ مفہوم یہی ہے، البتہ عبارت میں فرق ہے (تذکرہ بے جگر، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری، ص ۳۰)۔

میر کی شاعری کا آغاز ریختہ گوئی سے ہوا اور فارسی میں شعر کہنے کا خیال انہیں بہت بعد میں آیا۔ اسی لیے مجمع النفاث (۵۱/۱۱۶۸ - ۱۷۵۰ ع) میں میر کا ذکر نہیں ہے لیکن مجمع النفاث نسخہ رامپور کے حاشیے پر، جسے میر کے مرہی راجہ ناگرمال کے لیے جسبت رائے کھتری نے کومسیر میں ۱۱۷۸ھ/۱۷۶۵ - ۱۷۶۸ ع میں نقل کیا تھا، میر کا ذکر کسی اور کے قلم سے لکھا ہوا ملتا ہے۔ عرشی صاحب کا خیال ہے کہ ”میر کا حال وغیرہ پہلے کاتب نے نہیں لکھا تھا۔ مصحف نے نئے ورق داخل کر کے، وہ مصرع جو سابق الذکر شاعر کا آئندہ صفحہ پر تھا اور اس کی ترک چھیل کر میر کے حال کے شروع میں لکھ دی ہے اور اس طرح آخری صفحے پر جگہ نہ رہنے کے باعث کچھ میر کے اشعار حاشیے پر بھی لکھے ہیں۔“ نکات الشعرا (۵۱/۱۷۵۲) میں میر نے اپنی فارسی شاعری کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ خود اس عبارت سے، جو مجمع النفاث کے مھولہ بالا نسخے میں لکھی گئی ہے، اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ میر نے فارسی شاعری کی طرف ریختہ گوئی کے بہت بعد توجہ دی۔ وہ عبارت یہ ہے: ”اول اول اشعار ریختہ کی، کہ اردو زبان میں فارسی طرز کے شعر کو کہتے ہیں، بہت شوق کی چنانچہ شہرہ آفاق ہے۔ اس کے بعد بطور خاص اشعار فارسی کی طرف رجوع ہوئے جو ارباب سخن اور اس فن کے جاننے والوں کو بہت پسند آئے۔“ ۱۳۹۰

فارسی انشا کا یہ انداز میر کے انداز الشا سے ملتا ہے۔ اس عبارت میں ”اشعار ریختہ کہ بزبان اردو شعریت بطرز فارسی“ کا ٹکڑا کم و بیش وہی ہے جو ”نکات الشعرا“ ۱۵۰۰ میں میر نے لکھا ہے۔ ممکن ہے مجمع النفاث میں یہ عبارت خود میر کے ایما سے بڑھائی گئی ہو لیکن یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ البتہ یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ میر نے فارسی گوئی، ریختہ گوئی کے بعد شروع کی جس کی تصدیق مصحفی کے تذکرے سے بھی ہوتی ہے:

”اور چونکہ ابتدائے شاعری میں ریختہ گوئی کی بنا پر شہرت حاصل کر لی تھی (لیکن) فارسی گوئی کے دعویدار نہ تھے حالانکہ فارسی ریختہ سے کم نہیں کہتے۔ بیان کرتے تھے کہ میں نے دو سال ریختہ گوئی موقوف کردی تھی۔ اس مدت میں تقریباً دو ہزار اشعار کا فارسی دیوان تیار ہو گیا۔“ ۱۵۱۰

مصحفی کا تذکرہ ”مہند ثریا“ ۸۵/۱۱۶۹ - ۱۷۸۵ ع میں مکمل ہوا۔ اس وقت میر کو لکھنؤ آئے ہوئے تقریباً تین سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔ ”سی گفت“ کے

الفاظ یہ بتا رہے ہیں کہ یہ بات میر نے مصحفی سے کہی تھی۔ مصحفی اس وقت لکھنؤ میں تھے ۱۵۲ اور میر سے ان کے مراسم بھی تھے۔ ۱۵۳ یہ دو سال جو میر نے فارسی گوئی میں صرف کیے، یقیناً ۱۱۹۹ھ سے پہلے کی بات ہے۔ ۱۱۷۸ھ/۶۵ - ۱۲۶۳ھ میں "مجمع النفائس" کے مولف بالا لکھنے (غزوہ راسپور) میں میر کا ذکر بحیثیت فارسی گو شامل کیا گیا ہے اس لیے قیاس کیا جاوے کہ نکات الشعرا ۱۱۶۵ھ (۱۷۵۲ع) کے بعد اور ۱۱۷۸ھ (۱۷۶۳ع) سے پہلے میر نے فارسی میں شاعری کی اور وہ دو سال ۱۱۶۵ھ و ۱۱۷۸ھ کے درمیان آئے ہوں گے۔ میر کے فارسی کلام پر ان کے اپنے مزاج کی گہری چھاپ ہے۔ وہ اردو شاعری کی طرح فارسی میں بھی کسی کی پیروی نہیں کرتے۔ ان کی فارسی شاعری کا رنگ اردو شاعری جیسا ہے بلکہ اکثر اشعار اردو اشعار کا چربہ یا ترجمہ معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً یہ چند اشعار دیکھیے: ۱۵۳

میر کے فارسی اشعار

ندیدم میر را در کوئے اولیک - غبارے ناستوانے با صبا بود
گل و آئینہ و مہ و خورشید - ہر کسے را بسوئے تو دارد
غلط کردم کہ رقم ... از خود - ندانستم درین قالب خدا بود

دوش بر شعر ترے در قص آمد جانِ ما
چون نظر کردیم بود آن شعر در دیوانِ ما
بر سر مسما ہندم نزع رسیدی بعث
ما کہجائیم؟ تو نصدیغ کشیدی بعث
میر جائے کہ بہ ایرانِ محبت می سوخت
صبح دیدیم بجا ماندہ کفِ خاک آغیا
دل می کشد ہم صحرا ہنگام کار آمد
شوربست در سر من شاید بہار آمد
وے در سینہ من قطرہ خونے بود است
چون بچشم آمد آذ شیوہ طوفانِ دیدم
پرچند گفتہ اند کہ اے میر روزِ حشر
دیدار نام می شود ایتا نمی شود
منعم اے خانہ خراب این ہمہ شوق تعمیر
سال ها ساختہ جاہ و مکاتب آخر ہیچ

میر کے اردو اشعار

لہ دیکھا میر آوارہ کو لیکٹ - غبار اک لاقواب سا کو بکو تھا
گل و آئینہ کیا خورشید و مہ تھا - جدر دیکھا تدھر تیرا ہی رو تھا
غلط تھا آپ سے غافل گزرنا - لہ سمجھا میں کہ اس قالب میں تو تھا

جس شعر پر سماع تھا کل خانقاہ میں
وہ آج میرب سنا تو ہے میرا کہا ہوا
آیا تو سہی وہ کوئی دم کے لیے لیکٹ
ہونٹوں پہ سرے جب نفس باز پسین تھا
آہوں کے شعلے جس جا اٹھے ہیں میر شب کو
واب جا کے صبح دیکھا مشتِ غبار پایا
اک موج ہوا پہچان اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی، زنجیر نظر آئی
جگر ہی میں یک قطرہ خوب ہے سرشک
ہلک تک گیا تو تسلطم کیا
موقوف حشر پر ہے سو آتے بھی وے نہیں
کہ درمیاں سے وعدہ دیدار جائے گا
منعم نے بنا ظلم کی رکھ گھر او بنایا
پر آپ کوئی رات ہی سہان رہے گا

ان اشعار سے میر کے فارسی و اردو کلام کی گہری مماثلت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ میر کے فارسی کلام میں وہی موضوعات ہیں جو اردو شاعری میں ملتے ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ میر کا اردو کلام پڑھ کر جب فارسی کلام پڑھتے ہیں تو اس میں وہ گھلاوٹ، سوز اور نشتریت محسوس نہیں ہوتی جو میر کے اردو کلام کا خاصہ ہے۔ میر نے غالب کی طرح: ع "فارسی ہیں تا بہ بینی نقشہائے رنگ رنگ" کا دعویٰ نہیں کیا بلکہ رواجِ زمانہ کے مطابق معاشرے کی نظر میں اپنا رتبہ بڑھانے کے لیے فارسی میں بھی شاعری کی۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "اگرچہ (ان کا) فارسی دیوان بھی ہے لیکن خود کو فارسی گوئیوں میں شمار نہیں کرتے۔" ۱۵۵ اسی نے لکھا ہے کہ "میر صاحب نے یہ دیوان خانہ پوری کے لیے کہا تھا۔ ۱۵۶ لیکن ہمارا خیال ہے کہ میر نے یہ ایک تجربہ کیا تھا کہ اگر اپنے اردو اشعار اور اپنے مخصوص شعری مزاج کو فارسی میں ڈھالا جائے تو شاید اس کا اثر بھی اردو شاعری جیسا ہو۔ لیکن یہ تجربہ کامیاب نہیں رہا اور

انھوں نے دو سال بعد فارسی گوئی ترک کر دی۔

کلیات اردو : میر کا کلیات اردو چھ دواوین پر مشتمل ہے جن میں غزلوں کے علاوہ بیشتر اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی کی گئی ہے، لیکن اس طرف اب تک کوئی توجہ نہیں دی گئی کہ میر کے یہ دواوین کس زمانے میں مرتب ہوئے۔ ہم ان دواوین کے تعینِ زمانہ کی کوشش کرتے ہیں۔

دیوان اول : میر کا دیوان اول اپنی ابتدائی صورت میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں میر نے اپنے ۲۸۸ اشعار کا جو انتخاب دیا ہے اس میں ترتیب کے ساتھ ردیف الف تا یے کے اشعار شامل ہیں۔ یہ وہی دیوان ہے جس کا ۱۲۰۳ھ/۸۹-۱۷۸۸ع کا لکھا ہوا مخطوطہ کتب خانہ محمود آباد میں محفوظ ہے اور جسے اکبر حیدری نے مرتب و شائع کر دیا ہے۔ اس دیوان میں ”وہ تمام اشعار درج ہیں جو انھوں نے (میر نے) اپنے تذکرے (نکات الشعرا) میں بطور انتخاب پیش کیے ہیں ۱۵۷ اس میں اشعار کی تعداد بھی وہی ہے جو میر کے ذیل میں مردان علی خاں مبتلا نے اپنے تذکرے ”گلشن سخن“ میں دی ہے۔ مبتلا نے میر کا حال ۱۱۹۸ھ/۱۷۸۰ع میں لکھا تھا ۱۵۸ جس کے معنی یہ ہوتے کہ میر کا یہ دیوان اول اس زمانے میں بھی مروج تھا اور ۱۲۰۳ھ میں اسی کی نقل میر کے قیام لکھنؤ کے زمانے میں تیار ہوئی تھی۔ یہ دیوان دلی میں مرتب ہوا۔

دیوان دوم : قدرت اللہ شوق کا تذکرہ ”طبقات الشعرا“ ۱۱۸۹ھ/۱۷۷۵ع میں مکمل ہوا۔ اس میں میر کے دیوان اول و دوم کا انتخاب شامل ہے۔ طبقات الشعرا کے لیے خود میر نے اپنے کلام کا انتخاب بھیجا تھا جیسا کہ ”از غزلیات تازہ اوست کہ بایں راقم الحروف نوشتہ“ ۱۵۹ کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے۔ خود میر کے بھیجے ہوئے اس انتخاب میں بھی دیوان اول و دوم کا کلام شامل ہے۔ میر حسن نے اپنا تذکرہ ۱۱۸۸ھ اور ۱۱۹۲ھ (۱۷۷۷ع اور ۱۷۷۸ع) کے درمیان لکھا۔ اس میں جو انتخاب کلام دیا ہے اس میں بھی صرف دیوان اول و دوم کا کلام شامل ہے۔ ادارہ ادبیات اردو حیدر آباد دکن میں دیوان میر مکتوبہ ۱۱۹۶ھ/۸۲-۱۷۸۱ع کا جو مخطوطہ موجود ہے اس میں بھی دیوان دوم کی غزلیں ہیں۔ ۱۶۰ پنجاب یونیورسٹی لاہور کے دیوان میر کے مخطوطے میں بھی، جو ۱۱۹۶ھ کا مکتوبہ ہے، دیوان اول و دوم شامل ہیں۔ اس سے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ دیوان دوم، اپنی ابتدائی صورت میں، ۱۱۸۹ھ/۷۶-۱۷۷۵ع تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کی نقلیں بھی تیار ہو چکی تھیں۔

یہ دیوان بھی دلی میں مرتب ہوا۔ اس میں لکھنؤ کا کوئی ذکر کسی غزل میں نہیں ہے البتہ دلی کا ذکر کئی اشعار میں ملتا ہے۔

دیوان سوم : مصحفی کا تذکرہ ہندی ۱۲۰۱ھ-۱۲۰۹ھ/۱۷۸۶-۱۷۸۷ع - ۱۷۹۸ع کے درمیان لکھا گیا۔ یہ تو معلوم نہیں ہوتا کہ میر کا حال مصحفی نے کس سنہ میں لکھا لیکن اس عبارت سے کہ ”چہار دیوانِ ریختہ“ او خامہ فکرش ریختہ“ یہ بات ضرور معلوم ہو جاتی ہے کہ ۱۲۰۹ھ/۱۷۹۸ع تک میر کے چار دیوان مرتب ہو چکے تھے۔ اس سے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ۱۲۰۰ھ تک تیسرا دیوان بھی مرتب ہو چکا تھا جس میں وہ کلام بھی شامل ہے جو ۱۱۹۶ھ سے ۱۲۰۰ھ تک لکھنؤ میں کہا۔ یہ دیوان لکھنؤ میں مرتب ہوا۔ اس میں وہ غزلیں بھی شامل ہیں جو دلی میں لکھی گئی تھیں۔ دلتی اور لکھنؤ دونوں کا ذکر اس دیوان کی غزلوں میں ملتا ہے :

دل و دلتی دونوں اگر ہیں خراب
ہر کچھ لطف اُس اجڑے نگر میں بھی ہیں
شعر کچھ میں نے کہے بالوں کی اس کے یاد میں
سو غزل پڑھتے بھرے ہیں لوگ فیض آباد میں
شفق سے ہیں در و دیوار زرد شام و سحر
ہوا ہے لکھنؤ اس رہ گزر میں پیلی بھیت
دلی کے لکھنؤ کے خوش الدام خوب لیک
راہ وفا و مہر ہے مسدود ہر جگہ

دیوان چہارم : جیسا کہ دیوان سوم کے ذیل میں ہم لکھ آئے ہیں، مصحفی نے تذکرہ ہندی (۱۲۰۱ھ - ۱۲۰۹ھ/۱۷۸۶-۱۷۸۷ع - ۱۷۹۸ع) میں میر کے چار دواوین کا ذکر کیا ہے۔ دیوان سوم اگر ۱۲۰۰ھ - ۱۷۸۵ع تک مرتب ہو چکا تھا تو دیوان چہارم یقیناً ۱۲۰۹ھ/۱۷۹۸ع تک یا اس سے پہلے مرتب ہو چکا ہوگا۔ اکبر حیدری نے بتایا ہے کہ میر کے دیوان چہارم کا ”ایک نسخہ کتب خانہ“ راجہ محمود آباد میں ہے جسے میر کے داماد میر حسن علی قبلی نے لکھا ہے۔ قبلی نے یہ دیوان اپنی وفات ۱۲۱۸ھ/۱۷۹۹ع سے بہت پہلے نقل کیا ہے ۱۶۱ جس سے ہمارے قیاس کو مزید تقویت پہنچتی ہے۔ یہ دیوان لکھنؤ میں مرتب ہوا جیسا کہ ان اشعار سے بھی معلوم ہوتا ہے :

لکھنؤ، دلی سے آیا، یاں بھی رہتا ہے اداس
میر کو سرگشتی نے لے دل و حیران کیا

خراہ دلی کا دہ چند بہتر لکھنؤ سے تھا
وہیں میں کاش مر جاتا ، سراسیمہ نہ آتا پاں

دیوان پنجم : تكملة الشعراء میں ، جو ۱۱۹۷ھ اور ۱۲۱۳ھ کے درمیان لکھا گیا ۱۶۲ ، میر کے پانچ دواوین کا ذکر ملتا ہے ۔ شاہ کمال نے بھی ۱۲۱۸ھ/ ۱۸۰۳ء میں میر کے پانچ دواوین کی اطلاع دی ہے ۔ ۱۶۳ ”عمدة المنتخبہ“ میں ، جو ۱۲۱۵ھ اور ۱۲۲۳ھ/ ۱۸۰۰ء اور ۱۸۰۹ء کے درمیان لکھا گیا ، میر کے پانچ دواوین ہی کا ذکر ملتا ہے ۔ ۱۶۴ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ دیوان پنجم ۱۲۱۳ھ تک یا اس سے کچھ پہلے مرتب ہو چکا تھا ۔

دیوان ششم : کلیات میر کے نسخہٴ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں میر کے پانچ دواوین یعنی دیوان دوم ، سوم ، چہارم ، پنجم اور ششم شامل ہیں ۔ یہ کلیات ۱۲۲۳ھ کا مکتوبہ ہے ۔ گویا دیوان ششم اس نسخے کی نقل ۱۲۲۳ھ سے پہلے مرتب ہو چکا تھا ۔ یہ بھی لکھنؤ میں مرتب ہوا ۔

دیوانچہ : دستور الفصاحت میں لکھا ہے کہ ”سہ چہار سال شدہ کہ در لکھنؤ وفات یافت ۔ فش دیوان و یک دیوانچہ“ ۱۶۵ میر کی وفات ۱۲۲۵ھ/ ۱۸۱۰ء کا واقعہ ہے ۔ ”سہ چہار سال شدہ“ کے الفاظ سے یہ معلوم ہوا کہ میر کا حال زیادہ سے زیادہ ۱۲۲۹ھ/ ۱۸۱۳ء میں لکھا گیا ۔ اس دیوانچے میں دیوان ششم کے بعد سے لے کر وفات تک کا کلام شامل تھا ۔ یہ نایاب ہے ۔

دیوان زادہ : میر کے ایک دیوان ”دیوان زادہ“ کا بھی ذکر آتا ہے ۔ شاہ کمال نے ’جمع الانتخاب‘ میں اس کی صراحت ان الفاظ میں کی ہے کہ ”انتخاب دیوان پنجم میر صاحب موصوف کہ نام دیوان زادہ نہادہ اند“ ۱۶۶ یہ کوئی نیا دیوان نہیں تھا بلکہ دیوان پنجم کا انتخاب تھا جو میر نے کیا تھا ۔ یہ بھی نایاب ہے ۔

تعیین زمانہ کی یہ کوشش قطعی نہیں ہے لیکن ہمارے خیال میں اس کے نئے راستے ضرور نکلتے ہیں ۔ تعیین زمانہ سے میر کی شاعری کے مطالعے میں بھی مدد ملتی ہے ۔

کلیات میر پہلی بار نورث ولیم کالج کلکتہ سے ۱۸۱۱ء/ ۱۲۲۹ھ میں ، میر کی وفات کے ایک سال بعد ، اردو ٹائپ میں شائع ہوا ۔ اس میں چھ دواوین شامل ہیں ۔ قاضی عبدالودود کے مطابق ان دواوین میں تعداد اشعار علی الترتیب ۳۲۹۶ + ۳۵۲۱ + ۱۸۳۶ + ۱۵۱۲ + ۲۰۳۷ + ۱۲۳۹ = ۱۳۲۴۱ ہے ۔ ان کے علاوہ فردیات ، مربع ، رباعیات ، ترجیع بند ، ترکیب بند ، مسدس ، مخمس ،

مثلث ، مثنویاں ، ہجویات ، ساقی نامہ ، قطعات وغیرہ ہیں ۔ مثنویوں کے کل ابیات ۳۷۱۰ ہیں ۔ اس کلیات میر میں کل ۲۸۷۷ مصرعے ہیں ۔ اس میں ۱۳۳ اشعار مکتور آئے ہیں اور دوسروں کے ۵۱ اشعار فارسی اور ۲ اردو شامل ہیں ۔ یہ کلیات میر کے کل اردو اشعار پر حاوی نہیں ہے لیکن اس میں کوئی شعر ایسا نہیں ہے جو میر کا نہیں ہے ۔ ۱۶۷ آج تک یہی نسخہ ، کسی نہ کسی صورت میں ، سارے مطبوعہ کلیات میر کی بنیاد ہے ۔

حالات ، سیرت و شخصیت اور تصانیف میر کے مطالعے کے بعد اب اگلے باب میں ہم میر کی شاعری کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

- ۱- تاریخ ہدی : مصنفہ میرزا محمد بن رسم معتمد خان دیالت خان حارثی بدخشی دہلوی ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۱۰ ، جلد ۲ حصہ ۶ ، مطبوعہ شعبہ تاریخ ، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ، ۱۹۶۰ء ۔
- ۲- ذکر میر : محمد تقی میر ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۳ - ۴ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ء ۔
- ۳- عکس ورق مطبوعہ ”دیوان میر“ : مخطوطہ ۱۲۰۳ھ ، مرتبہ اکبر حمدری کشمیری ، مقابل ص ۵۲ ، سری لنگر ۱۹۷۳ء ۔
- ۴- ایضاً ۔
- ۵- ذکر میر : مقدمہ عبدالحق ، صفحہ ”فی“ ۔
- ۶- دلی کالج میگزین : میر نمبر ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۵۵ ، دلی ۱۹۶۲ء ۔
- ۷- انتخاب مثنویات میر : مرتبہ سر شاہ سلیمان ، ص ۱۰ ، الہ آباد ۱۹۳۰ء ۔
- ۸- دستور الفصاحت : سید احمد علی خان یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ض ۲۶ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۶۳ء ۔
- ۹- دیوانِ ناسخ : دیوان دوم ، ص ۲۴۰ ، مطبع لولکشور کانپور ۱۸۷۲ء ۔
- ۱۰- قاضی عبدالودود نے اپنے مضمون ”کچھ میر کے بارے میں“ محمد علی خان ، صاحب ”تاریخ مظفری“ کی دوسری کتاب ”تالیف ہدی“ نسخہٴ ہشتہ سے خواجہ محمد باسط کے حالات دیے ہیں اور مادہ تاریخ ”شیخ موسیٰ

باسط“ ۱۱۷۸ء بھی دیا ہے۔ نقوش شماره ۳۳، ۳۴، ص ۲۰، لاہور

۱۹۵۳ء -

- ۱۱- ذکر میر: ص ۶۲ - ۱۲- تاریخ بھٹی: ص ۱۰۶ -
۱۳- مفتاح التواريخ: طامس ولیم بیل، ص ۳۲۰، ٹولکشور کانپور ۱۸۶۷ء -
۱۴- ذکر میر: ص ۶۳ - ۱۵- ذکر میر: ص ۶۸ -
۱۶- ذکر میر: ص ۶۳ - ۱۸- ذکر میر: ص ۶۴ -
۱۹- نکات الشعرا: محمد تقی میر، ص ۴، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء -
۲۰- ایضاً: ص ۴ -

- ۲۱- ۲۲- مخزن نکات: قائم چاند پوری، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۱۲۲ -
مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۶ء -
۲۳- تذکرہ شعرائے اردو: میر حسن، ص ۱۵۱، انجمن ترقی اردو (ہند)
دہلی ۱۹۳۰ء -

- ۲۴- مجموعہ نغز: مرتبہ حافظ محمود شیرانی، ص ۲۳۰، نیشنل اکادمی دہلی
۱۹۷۳ء -

- ۲۵- دو تذکرے (جلد دوم): مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۱۹۱، پٹنہ
۱۹۶۳ء -

- ۲۶- عکس صفحہ مطبوعہ دیوان میر: مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری، مقابل ص
۵۲، سری نگر ۱۹۷۳ء -

- ۲۷- کلیات میر: مرتبہ عبدالباری آسی، مقدمہ ص ۲۲، ٹولکشور لکھنؤ
۱۹۳۱ء -

- ۲۸- ذکر میر: ص ۶۷ - ۲۹- نکات الشعرا: ص ۲۹ -
۳۰- تذکرہ خوش معرکہ زیبا: سعادت خان ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ،
(جلد اول)، ص ۱۳۰، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۰ء -

- ۳۱- ذکر میر: ص ۶۷ -
۳۲- ”کچھ میر کے بارے میں“: قاضی عبدالودود، ص ۲۳، نقوش، شماره
۳۵، ۳۶، لاہور -

- ۳۳- ذکر میر: ص ۷۰ - ۳۴- ذکر میر: ص ۷۱ -
۳۵- مفتاح التواريخ: ص ۳۲۳ - ۳۶- ذکر میر: ص ۷۳ -
۳۷- ذکر میر: ص ۷۵ - ۳۸- ذکر میر: ص ۸۸ -
۳۹- ذکر میر: ص ۷۸ - ۴۰- ذکر میر: ص ۹۹ -

- ۴۱- ۴۲- ذکر میر: ص ۱۰۲ - ۴۳- مفتاح التواريخ: ص ۳۳۷ - ۳۳۸ -
۴۴- ذکر میر: ص ۱۲۷ - ۴۵- ذکر میر: ص ۱۳۵ -

- ۴۶- سوانح سلاطین اودہ: (جلد اول)، سید محمد میر زائر، ص ۸۱، ٹولکشور
لکھنؤ ۱۸۹۶ء -

- ۴۷- ذکر میر: ص ۱۳۸ - ۱۴۰ -
۴۸- گلشن ہند: مرزا علی لطف، مرتبہ شبلی نعمانی، ص ۲۱۰، لاہور ۱۹۰۶ء -

- ۴۹- سفینہ ہندی: بھگوان داس ہندی، مرتبہ عطا کاکوی، ص ۲۰۵، پٹنہ
۱۹۵۸ء -

- ۵۰- اس دلچسپ بحث کے لیے دیکھیے ”میر اور میریات“: صفحہ آہ، ص ۱۱۱ -
۱۱۳، علوی بک ڈپو، بمبئی ۱۹۷۱ء -

- ۵۱- ذکر میر: ص ۱۳۸ - ۵۲- ذکر میر: ص ۱۳۰ -
۵۳- تاریخ وقات ”ایں تربت نجف“ سے ۱۱۹۶ء برآمد ہوتے ہیں۔ یہ الفاظ ان
کی تربت پر کندہ ہیں۔ مفتاح التواريخ: ص ۳۵۹ -

- ۵۴- ”کچھ میر کے بارے میں“: نقوش شماره ۳۵، ۳۶، لاہور -
۵۵- ذکر میر: ص ۶۵، ۶۶ - ۵۶- نکات الشعرا: ترجمہ ”آئینہ“، ص ۷ -

- ۵۷- ایضاً: ترجمہ ”سلام“، ص ۱۴۱ - ۵۸- ایضاً: ترجمہ ”فغان“، ص ۷۸ -
۵۹- تذکرہ بہارے خزان: احمد حسین مسجر، مرتبہ ڈاکٹر نعیم احمد، ص ۹۹،
علی مجلس دہلی ۱۹۶۸ء -

- ۶۰- خوش معرکہ زیبا: سعادت خان ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول،
ص ۱۳۰، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۰ء -

- ۶۱- نکات الشعرا: نسخہ ”پیر میں ۷۷ شاعروں میں سے ایک شاعر عطا بیگ
زیبا ایسا ہے جو شروانی اور عبدالحق کے مطبوعہ نکات الشعرا میں شامل
نہیں ہے۔“

- ۶۲- معاصر ۱۵، ص ۹، ۸ - مطبوعہ دائرہ ادب پٹنہ، نومبر ۱۹۵۹ء -
۶۳- نکات الشعرا: مرتبہ شروانی، ص ۹، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء -

- ۶۴- شتر عشق: از حسین قلی خان، ورق ۳۲ ب (قلمی) مخزنہ پنجاب
یونیورسٹی، لاہور -

- ۶۵- سفینہ ہندی: ص ۱۹۹، مرتبہ عطا کاکوی، پٹنہ ۱۹۵۸ء -
۶۶- نکات الشعرا: ص ۹۸ -

- ۶۷۔ سرو آزاد : بہ سعی عبداللہ خاں ، ص ۲۳۶ ، کتب خانہ امینیہ ، حیدر آباد ۱۹۱۳ ع -
- ۶۸۔ سرو آزاد : ص ۳ ، ”نشاند آزاد سرو سبز تازہ“ سے ۱۱۶۶ ہرآمد ہوتے ہیں -
- ۶۹۔ نکات الشعرا : ص ۸ - ۷۰۔ نکات الشعرا : ص ۹ -
- ۷۱۔ تذکرہ مجمع النفائس (قلمی) مخزولہ عجائب خانہ کراچی میں سناتھ سنگھ بیدار کا قطعہ تاریخ اختتام تصنیف موجود ہے جس کے آخری مصرع ”گلزار خیال اہل معنی جہاں“ سے ۱۱۶۳ ہرآمد ہوتے ہیں -
- ۷۲۔ ”میر کے الفاظ یہ ہیں۔“ دیوانش کا ردیف ہم بدست آمدہ بود“ نکات الشعرا ، ص ۷۹ -
- ۷۳۔ دیوان زادہ : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۱۰۷ ، مکتبہ خیابانِ ادب ، لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۷۴۔ نکات الشعرا : ص ۱۰۶ -
- ۷۵۔ دیکھیے ”دیوان زادہ“ ، ص ۲۱۰ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۷۷۔ ذکر میر : ص ۷۰ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پریس اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ ع -
- ۷۸۔ ۷۹۔ مجموعہٴ نفز : حکیم ابوالقاسم میر قدرت اللہ قاسم (جلد دوم) ، ص ۲۳۰ ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، دہلی ۱۹۷۳ ع -
- ۸۰۔ ایضاً : ص ۲۹۷ -
- ۸۱۔ تذکرہ گلشنِ سخن : مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۹۸ ، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ ع -
- ۸۲۔ چمنستانِ شعرا : ص ۵۳ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع -
- ۸۳۔ چمنستانِ شعرا : ص ۲۶۲ -
- ۸۴۔ نکات الشعرا : مرتبہ شروانی ، ص ۱۲۱ ، ۱۲۲ -
- ۸۵۔ مخزنِ نکات : ص ۱۴۲ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۸۶۔ نکات الشعرا : مرتبہ شروانی ، ص ۱۲۲ -
- ۸۷۔ تذکرہ ہندی : ص ۸۸ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع -
- ۸۸۔ طبقات الشعرائے ہند : منشی کریم الدین ، ص ۸۹ ، مطبع العلوم مدرسہ دہلی ۱۸۳۸ ع -
- ۸۹۔ نکات الشعرا : ص ۱۲۴ -

- ۹۰۔ میر اور میریات : ص ۷۲ ، علوی بک ڈپو بمبئی ۱۹۷۱ ع -
- ۹۱۔ گردیزی کے الفاظ یہ ہیں ”فی خامس محرم الحرام المنتظم فی بہام ستہ و ستین و مائہ بعد الاف من الهجرة المبارکہ“ ، ص ۱۶۸ ، مرتبہ عبدالحق ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع -
- ۹۲۔ تذکرہ رختہ گویان : از گردیزی ، ص ۳ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع -
- ۹۳۔ مقدمہ نکات الشعرا : مرتبہ ڈاکٹر محمود الہی ، ص ۱۲ - ۱۴ ، دہلی ۱۹۷۲ ع -
- ۹۴۔ دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی عرشی ، دیباچہ ص ۳۸ و ۴۵ ، ہندوستان پریس راسپور ۱۹۴۳ ع -
- ۹۵۔ گلشنِ گفتار : مرتبہ سید محمد ، ص ۴ ، مطبوعہ مکتبہ ابراہیمیہ ، طبع اول حیدر آباد ۱۳۳۹ ف ، مطابق ۵۱۳۳ -
- ۹۶۔ تحفۃ الشعرا : مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل ، مقدمہ ص ۷ ، ادارہ ادبیاتِ اردو ، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ ع -
- ۹۸۔ ”انتخابِ سلف“ مادۃ تاریخ وفات ہے - دیباچہ دستور الفصاحت از عرشی ، ص ۴۹ -
- ۹۹۔ اس بحث کے لیے دیکھیے دیباچہ دستور الفصاحت از ص ۴۶ تا ۴۹ -
- ۱۰۰۔ مخزنِ نکات : ص ۴۶ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۱۰۱۔ دستور الفصاحت : ص ۵۱ -
- ۱۰۲۔ مخزنِ نکات : ص ۵۳ -
- ۱۰۳۔ دیوانِ تابان : ص ۲۷۲ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۵ ع -
- ۱۰۴۔ مخزنِ نکات : مقدمہ ص ۲۰ - ۲۱ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۱۰۵۔ مخزنِ نکات : ص ۲ - ۱۰۶۔ نکات الشعرا : شروانی ، ص ۱ -
- ۱۰۷۔ مخزنِ نکات : ص ۱۲۲ - ۱۰۸۔ نکات الشعرا : ص ۱۳۰ -
- ۱۰۹۔ نکات الشعرا : ص ۹۴ -
- ۱۱۰۔ حبیب اور یونس کے ذیل میں نکات الشعرا کے الفاظ یہ ہیں ”از بیاض سید صاحب مذکور لوشتہ شدہ“ ، ص ۱۱۱ و ۱۱۲ - میر عبداللہ تجرد کے بارے میں لکھا ہے کہ ”سید عبدالولی میگویند کہ شاگرد من ست“ ص ۱۱۲ ، نکات الشعرا -
- ۱۱۱۔ نکات الشعرا : ص ۱ - ۱۱۲۔ نکات الشعرا : ص ۲ -

- ۱۱۷- ایضاً : ص ۱۴۲ - ۱۱۸- ایضاً : ص ۱۱۴ -
 ۱۱۵- ایضاً : ص ۱۲۲ - ۱۱۶- ایضاً : ص ۸۵ -
 ۱۱۷- نکات الشعرا : ص ۷۹ -
 ۱۱۸- دیوان زادہ : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۹۸ ، ۱۰۰ ، ۱۵۰ ،
 مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ ع -
 ۱۱۹- معاصر ہشتہ : شمارہ ۱۵ ، ص ۱۳ -
 ۱۲۰- نکات الشعرا : ص ۱۲۳ - ۱۲۱- نکات الشعرا : ص ۹۰ -
 ۱۲۲- نکات الشعرا : ص ۱۸۷ - ۱۲۳- نکات الشعرا : ص ۹۴ -
 ۱۲۴- فیض میر : محمد تقی میر ، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۴۴
 (طبع دوم) نسیم بک ڈپو ، لکھنؤ -
 ۱۲۵- تذکرۂ عشق (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم ، ص ۱۴۱ ،
 ہشتہ ۱۹۶۳ ع -
 ۱۲۶- گلزارِ ابراہیم : علی ابراہیم خان خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، جزو دوم ،
 ص ۳۵۱ ، دائرہ ادب ہشتہ ۱۹۷۳ ع -
 ۱۲۷- ذکر میر : ص ۹۲ -
 ۱۲۸- میر اور میریات : صفدر آہ ، ص ۲۰۰ (فیض علی کے سالِ ولادت کی بحث
 ص ۱۱۵ تا ۱۱۹) ، علوی بک ڈپو ، بمبئی ۱۹۷۱ ع -
 ۱۲۹- "فیض میر" سے یہ سب عبارتیں مسعود حسن رضوی ادیب کے ترجمے سے
 لی گئی ہیں -
 ۱۳۰- تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۱۷۵ -
 ۱۳۱- کلیات میر کا ایک نادر نسخہ : امتیاز علی خان عرشی ، ص ۳۷۹-۳۷۵ ،
 دلی کالج میگزین ، میر نمبر ، دلی ۱۹۶۲ ع -
 ۱۳۲- ذکر میر : ص ۱۵۲ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع -
 ۱۳۳- فہرست مخطوطات شفیق : محمد بشیر حسین ، ص ۱۰۸ ، دانشگاه پنجاب ،
 لاہور ۱۹۷۲ ع -
 ۱۳۴- ایضاً : مخطوطہ "ذکر میر" ورق ۴۱ الف -
 ۱۳۵- فیض میر : محمد تقی میر ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۶
 (بار دوم) ، نسیم بک ڈپو ، لکھنؤ -
 ۱۳۶- اسپرنگر کے الفاظ یہ ہیں "موتی محل میں میر تقی کی ایک خود نوشت ہے -
 صفحات ۱۵۲ ، ہر صفحے پر ۱۲ سطریں" - اے کیٹا لاگ آف عربک ،

- پرشین اینڈ ہندوستانی میونسکریٹس ، سلسلہ نمبر ۶۷۷ ، صفحہ ۶۲۷ ،
 کلکتہ ۱۸۵۴ ع -
 ۱۳۷- معاصر ، نمبر ۱۳ ، ص ۱۶۷ ، ہشتہ چار -
 ۱۳۸- ذکر میر : (مطبوعہ) ، ص ۳ -
 ۱۳۹- کچھ میر کے بارے میں : قاضی عبدالودود ، ص ۲۰ ، نقوش شمارہ ۳۵ ،
 ۳۶ ، لاہور ۱۹۵۳ ع -
 ۱۴۰- کلیات میر کا ایک نادر نسخہ : امتیاز علی خان عرشی ، ص ۳۶۷-۳۸۰ ،
 دلی کالج میگزین ، میر نمبر ، دلی ۱۹۶۲ ع -
 ۱۴۱- ذکر میر : ص ۲۹ تا ۳۳ - ۱۴۲- ذکر میر : ص ۵۸ -
 ۱۴۳- ذکر میر (اسخہ رامپور) کے لطائف کی نقل کے لیے میں جناب عرشی زادہ
 کا ممنون ہوں -
 ۱۴۴- فیض میر : مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، مقدمہ ص ۶ -
 ۱۴۵- دلی کالج میگزین (میر نمبر) ، ص ۳۲۲ ، دلی ۱۹۶۲ ع -
 ۱۴۶- ایضاً : ص ۳۳۴ -
 ۱۴۷- دیوان میر : مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ، مقدمہ ص ۱۱۵ ، سرینگر
 ۱۹۷۳ ع -
 ۱۴۸- دستور القصاحات : مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۴۲ -
 ۱۴۹- ایضاً : ص ۲۳ - ۱۵۰- نکات الشعرا : ص ۱ -
 ۱۵۱- عقدِ ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۵۴ - انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ،
 دکن ۱۹۳۴ ع -
 ۱۵۲- "در سند یک یزار و یک حد و نود و ہشت صغیرت ، سفر کشیدہ از
 شاہنچمان آباد در لکھنؤ رسیدہ" - عقدِ ثریا : ص ۱۳ - ۱۴ -
 ۱۵۳- "بر فقیر بسیار مہربانی می فرماید" - تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ،
 ص ۲۰۴ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع -
 ۱۵۴- میر کا فارسی کلام : ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ، معارف نمبر ۶ ، جلد ۵۱ ،
 ص ۴۲۵-۴۲۷ ، جون ۱۹۴۳ ع -
 ۱۵۵- تذکرۂ ہندی : ص ۲۰۴ -
 ۱۵۶- کلیات میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، ص ۵۲ ، نولکشور پریس ، لکھنؤ
 ۱۹۴۱ ع -

- ۱۵۷- دیوان میر: (لسخہ محمود آباد)، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری، ص ۱۳۸، سرینگر ۱۹۷۳ ع۔
- ۱۵۸- گلشن سخن: مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۲۰۵، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ ع۔
- ۱۵۹- طبقات الشعرا: قدرت اللہ شوق، مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۲۲۱، (طبع اول) ۱۹۶۸ ع۔
- ۱۶۰- دیوان میر: مرتبہ اکبر حیدری، ص ۱۴۰۔
- ۱۶۱- دیوان میر: مرتبہ اکبر حیدری، مقدمہ ص ۱۰۳۔
- ۱۶۲- دستور القصاحت: حاشیہ ص ۲۳۔
- ۱۶۳- تین تذکرے: مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۱۳۰، مکتبہ برہان، دہلی ۱۹۶۸ ع۔
- ۱۶۴- عمدۃ المتجدد: میر محمد خان بہادر سرور، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی، ص ۵۵۴، دہلی یونیورسٹی، دہلی ۱۹۶۱ ع۔
- ۱۶۵- دستور القصاحت: ص ۶۲۔
- ۱۶۶- تین تذکرے: مجمع الانتخاب، ص ۱۳۱۔
- ۱۶- ”کلیات میر کی اولین اشاعت“: دلی کالج میگزین (میر نمبر)، ص ۳۸۱-۳۹۱، دلی ۱۹۶۲ ع۔

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۵۰۳ ”بروز جمعہ، ہستم ماہ شعبان الحکم وقت شام ۵۱۲۲۵ یک ہزار دو صد بست پنجم ہجری بودہ میر محمد تقی صاحب میر تخلص صاحب این دیوان چہارم در شہر لکھنؤ در محلہ سنہی بعد طے نہ عشرہ عمر بیوار رحمت ایزدی پیوستند و روز شنبہ بست و یکم ماہ مذکور سنہ الیہ وقت دوپہر در اکھاڑہ بہم کہ قبرستان مشہور است نزد قبور اقبائے خویش مدفون شدند و چہار دیوان خود را کہ این دیوان چہارم از آن جملہ است، سرور سطور محمد حسن المخاطب بہ زین الدین احمد تباروز اللہ عن سیانہ در حین حیات خویش ہکال رغبت بجل کردہ بخشیدند۔ خدایش بپاسر زاد۔“
- ”مترہ محمد حسن عفی عنہ، روز جمعہ بست و ہفتم ماہ شعبان سنہ

- الیہ بوقت چہار گھڑی روز باقی ماندہ۔ این دیوان از دستخط میر حسن علی تجلی داماد میر مغفور است۔“
- ص ۵۰۴ ”اصلش از اکبر آباد۔ در اواخر یک صد و سی و پنج ہجری ولادت واقع شد۔“
- ص ۵۰۵ ”آن مرد یرمن حقہا داشت۔“
- ص ۵۰۶ ”چندے پیش او ماندم۔“
- ص ۵۰۶ ”من دریں سفر با خان منظور بودم و خدمتہا می نمودم۔“
- ص ۵۰۷ ”کتاہے چند از یاران شہر خواندم۔“
- ص ۵۰۷ ”میر محمد تقی فتنہ روزگار است زینہار بہ تربیت او نباید پرداخت و در پردہ دوستی کارش باید ساخت۔“
- ص ۵۰۷ ”خصمی او اگر بہ تفصیل بیان کردہ آید دفترے جداگانہ می باید۔“
- ص ۵۰۷ ”این فن بے اختیار را کہ ما اختیار کردہ ایم اعتبار دادہ اند۔“
- ص ۵۰۷ ”اوستاد و پیر و مرشد بندہ۔“
- ص ۵۰۷ ”مدے بہ خدمت ایشان (آرزو) استفادہ آگاہی نمودہ اسم و رسمے بہم رسانیدہ۔“
- ص ۵۰۷ ”از شاگردان اوست۔“
- ص ۵۰۷ ”لمبت تلمذ بہم بجناب افادہ انتساب خان مشار الیہ دارد اما بنا بر نحوے کہ در سرش جا گرفته ازین امر کہ فی الحقیقتہ فخر وے است، ابائے کلی بمان آرد۔ از کہیں و غرورش چہ بر طرازم کہ حدے ندارد۔“
- ص ۵۰۷ ”بعد واقعہ بانکہ پدر بزرگوار بعمر ہندہ سالگی در دلی رقت و بٹانہ سراج الدین علی خان آرزو اقامت ورزیدہ تکمیل علوم عقلی و نقلی نمودہ۔ بعد کہ جدائی فی مابین واقع شد بروسانے عظام در خورد و بر خورد۔“
- ص ۵۰۸ ”آن عزیز مرا تکلیف کردن ریختہ . . . کرد۔“
- ص ۵۰۸ ”بایندہ ربطے بسیار داشت۔“
- ص ۵۰۹ ”شعر من در تمام شہر دوید و بگوش خرد و بزرگ رسید۔“
- ص ۵۱۰ ”من دریں سفر وحشت اثر با احمد شاہ بودم۔“
- ص ۵۱۱ ”تکلیف اصلاح شعر خود کرد۔ قابلیت اصلاح لدیدم، بر اکثر تصنیفات او خط کشیدم۔“

- ص ۵۱۱ "متنگہ فقیر بودم فقیر تو شدم - عالم از بے اسباب و تہی دستی
اہتر شد - تکیہ کہ پر شاہ راہ داشتم بچاک برابر شد -"
- ص ۵۱۱ "پر بیت میر مالا بہت گہر است - طرز این جوان مرا بسیار خوش
می آید -"
- ص ۵۱۲ "بر پر قدم گریستم و عبرت گرفتم و چون بیشتر رقص حیران تر شدم -
مکانها را نشناختم ، دیارے لیاقت ، از عمارت آثار ندیدم ، از ساکنان
خبر نشیدم -"
- ص ۵۱۲ "من بہ این تقریب بعد سی سال باکبر آباد رقص -"
- ص ۵۱۳ "من بگدائی برخاستہ بر در ہر سرکردہ لشکر شاہی رقص - چون
بسیب شعر شہرت من بسیار بود ، مردمان رعایت گوئہ بحال من
مبذول داشتند - بارے بحال سگ و گریہ زندہ ماندم و با وجہ
الدین خان برادر خورد حسام الدولہ ملاقات نمودم - آن مرد نظر
بر شہرت من و اہلیت خود قدرے قلیلی معین کرد و دلہی
بسیار نمود -"
- ص ۵۱۵ بعد از آمدن من این طرف آنجا کہ نجف خان پر بستر افتادہ بود ،
فوت کرد -"
- ص ۵۱۶ "اے ہر عشق بورز ، عشق است کہ دریں کارخانہ متصرف است -
اگر عشق نمی شود نظم کل صورت نمی بست - بے عشق زندگی
وبال است - دل باختہ عشق بودن کمال است - عشق ہمازد ،
عشق ہسوزد - در عالم ہرچہ ہست ظہور عشق است -"
- ص ۵۲۳ "مشہور است کہ بہ شہر خویش با پری نمثالے کہ از عزیزالقی بود
در پردہ تعشق طبع و میل خاطر داشتہ . . . -"
- ص ۵۲۶ "از مدت آزار نفث اندم داشت - قریب یکہ سال است کہ
درگزشت -"
- ص ۵۲۶ "درسنہ چہارم احمد شاہ بن فردوس آرام گاہ بمرضی نفث اندم
درگزشت -"
- ص ۵۲۶ "تازہ وارد ہندوستان کہ عبارت از شاہجہان آباد است ، شدہ اند -"
- ص ۵۲۶ "یستم جادی الاولی سنہ اربع و ستین و مائے و الف (۱۶۶۵)
واصل آن بلدہ فاخرہ (دہلی) شد و تا وقت تحریر ہاں جاست -"
- ص ۵۲۶ "تا وقت تحریر ہاں جاست -"

- ص ۵۲۷ "لقل احوال او در تذکرہ خان صاحب مرقوم است -"
- ص ۵۲۷ "احوالش در تذکرہ خان صاحب مذکور مفصل مسطور است -"
- ص ۵۲۷ "بادشاہ ہند شاہ بر او فرمایش مثنوی حقہ کردہ بود - دو سہ شعر
موزون کرد - دیگر سرانجام ازو لیاقت - اکنون شیخ ہند حاتم کہ
نوشتہ آمد باتمام رسانید -"
- ص ۵۲۸ "در تذکرہ خود ہمہ کس را یہ ہدی یاد کردہ در حق شاعر شان
جلی المنخلص یہ ولی نوشتہ کہ وے شاعرے است از شیطان
مشہور تر -"
- ص ۵۲۸ "سزائے این کردار لاپنجار از کمترین شاعر ہواچی یافتہ کہ
وے ہجوہائے متعددہ او کردہ کہ بعضیے ازان بفاہیت رکیک و
پردہ در افتادہ -"
- ص ۵۲۸ "سخن بر مسخض ابلیس منشی و شیطنت پیر خان کمترین کہ
خداش بیامرزد بسیار بموقع و بجا گفتہ کہ "ولی ہر جو سخن
لاوے ایسے شیطان کہتے ہیں -"
- ص ۵۲۸ "این ابیات از تذکرہ میر ہند قتی نقل نمودہ -"
- ص ۵۲۸ "این اشعار از ہر دو تذکرہ تحریر می یابد -"
- ص ۵۲۹ "گل سرسید . . . حرف گیران می ہند و بریں کمال غریب او تذکرہ
نکات الشعرا من تصنیف میر گواہی می دہد -"
- ص ۵۲۹ "ہر چند شوخیش یا استاد و بحر استاد بر سر رشتہ مزاح می آرد
لیکن تمکیش تاب شنیدن جواب ندارد -"
- ص ۵۲۹ "نقلید مرزا جانر جان مظہر در ہر امر میکند -"
- ص ۵۲۹ "میر قتی میر در عالم شباب منظور نظر او بودہ -"
- ص ۵۲۹ "بسیار سفاکی میکند . . . چنانچہ علی الرغم این تذکرہ نوشتہ
است بنام معشوق چہل سالہ خود - احوال خود را اول از ہمہ
نگاشتہ و خطاب خود سید الشعرا پیش خود قرار دادہ - آتش کہنہ
کہ بے سبب افروختہ است ، چون کباب ہر میدہد -"
- ص ۵۳۰ "از ملاحظہ تذکرہ ہائے اخوان زمان کہ مشتمل بر اسامی رشتہ
گویان عہد محرم ساختہ اند و علت غائی تالیف شان خوردہ گیری
ہمسران و سم طریقہ یا معاہرات . . . اکثر لازک خیالان رنگین
نگار را از قلم انداختہ -"

- ص ۵۴۲ "ملت هفت سال شده باشد که به داراللیقا انتقالی نموده است۔"
- ص ۵۴۲ "ملت ده سال است که باجل طبعی درگزشت۔"
- ص ۵۴۲ "تا الآن در ذکر و بیان اشعار و احوال شعرائے ریخته کتاب تصنیف نگردیده و تا این زمان هیچ انسان از ماجرائے شوق افزائے سخنوران این فن سطرے به تالیف نرسیده۔"
- ص ۵۴۲ "پوشیده نمائند که در فن ریخته که شعرست بطور شعر فارسی بزبان اردوئے معلی شاهجهان آباد دہلی، کتاب تاحال تصنیف نشده که احوال شاعران این فن بصفحه روزگار بنامد۔ بنام علیہ این تذکرہ کہ مسمی بہ 'نکات الشعرا' نگاشته می شود۔"
- ص ۵۴۲ "چون قریب بنده خانه تشریف دارد، اکثر اتفاق ملاقات می افتد۔"
- ص ۵۴۳ "اگرچه ریخته در دکن است۔"
- ص ۵۴۴ "چون از آنجا یک شاعر مربوط برخواستہ لہذا شروع بنام آنها نکرده و طبع ناقص مصروف اینہم نیست کہ احوال اکثر آنها ملال اندوز گردد۔"
- ص ۵۴۴ "احوال امیر مذکور در تذکرہ با مسطور۔"
- ص ۵۴۴ "در شعر ریخته کہ بسیار پاجیانہ می گفت گہا دارد۔"
- ص ۵۴۴ "چون کبابج بو میدہد۔"
- ص ۵۴۴ "می گفتند کہ مرزا مظهر او را شعر گفته می دہد و وارث شعر ہائے ریخته خود گردانیدہ، رعونت فرعون پیش او پشت دست بر زمین میگزارد۔۔۔ ذائقہ شعر قبہی مطلق ندارد۔"
- ص ۵۴۵ "پیش گرمی این مصرع و خنکی آن شعر روشن است۔"
- ص ۵۴۵ "برچند در مثل تصرف جائز نیست، زیرا کہ مثل اینچنین است کہ "کیوں کانتوں میں گھسیٹے ہو" لیکن چون شاعر را قادر سخن یافتہ معاف داشتہ۔"
- ص ۵۴۶ "برمتبع این فن پوشیدہ نیست کہ بجائے 'بیار کیا' 'گرفتار کیا' می پایست۔"
- ص ۵۴۷ "شخصی است کہتری شعر ریخته بسیار نامربوط میگوید۔"
- ص ۵۴۷ "زبان او بزبان لوطیان می ماند۔"
- ص ۵۴۷ "شخصی لوطی است برو پوچی چندے باخته۔"

- ص ۵۴۷ "قدرت تخلص اگرچہ عاجز سخن است۔"
- ص ۵۴۷ "از چشم پوشی روزگار دجال شعار، یک چشمش از کار رفته بود۔"
- ص ۵۴۷ "در ہمہ چیز دست دارد و هیچ نمیداند۔"
- ص ۵۴۷ "القصد دانا عجب کسی است، گاہ گاہ بافتیر لیز ملاقات میکند۔"
- ص ۵۴۸ "عرصہ سخن او ہمیں در لفظہائے گل و بلبل تمام است۔"
- ص ۵۴۹ "این ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریخته خود بکار ببر، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت۔"
- ص ۵۴۹ "می گوید فقیر حقیر میر ہند تقی متخلص بہ میر کہ دریں ایام فیض علی پسر من ذوق خواندن ترسل پیدا کردہ بود، لہذا حکایات خمسہ متضمن فوائد بسیار را ہاندک فرصت نگاشتم و مراعات اسم او نمودہ لستہ فیض میر گزاشتم۔"
- ص ۵۴۹ "بکار میر فیض علی پسر شا خواہد آمد۔"
- ص ۵۴۹ "می گوید فقیر میر ہند تقی المتخلص بہ میر کہ دریں ایام بیکار بودم و در گوشہ تنہائی بے یار۔ احوال خود را متضمن حالات و سواخ روزگار و حکایات و نقایا نگاشتم و بنائے خاتمہ این لستہ موسوم بہ ذکر میر برطائف گزاشتم۔"
- ص ۵۴۹ "احوال فقیر از سہ سال آنکہ چون قدردائے درمیان لیست و عرصہ روزگار بسیار تنگ است۔"
- ص ۵۴۸ "یکے مولانا روم و شیخ صدر الدین در مسجد شام وقت شام وارد شدند و ابتدا بہ پیش نماز آنجا کرد۔ ہیبت بر دو بزرگ بر او غالب آمد۔ در ہر دو رکعت سورۃ قل یا ایہا الکافرون یا سورۃ فاتحہ ختم نمود۔ چون رو بروئے سلام کرد شیخ بجانب مولانا دید و دوش زد یعنی ختم کردن سورہ دوبار چہ معنی دارد۔ مولانا خندید و گفت کہ معقولست۔ یک خطاب ہشا بود و یک ہما۔"
- ص ۵۴۸ "روزے انوری بر دوکائے نشستہ بود۔۔۔ ورثہ آن مردہ نوحہ کنای می رفتند و می گفتند کہ ترا جائے می برند کہ تنگ و تاریک ست۔ چراغ ندارد۔۔۔ انوری می دود و می گوید مگر بخاند ام می برند؟ این لطیفہ پادشاہ وقت رسید و مکان وسیعی عنایتش کرد۔"
- ص ۵۴۸ "لوطی مادہ خرے را میکانید۔ شخصی دید و پرسید کہ این چہ عمل است؟ گفت "برو تو چہ دانی کہ مردانہ خدا درچہ کارند۔"

”سیدے مغلس جلالتے وطن کردہ نہت بتلاش معاش پشاهجہان آباد آمد و از فاقہ کشیہا ضعیف و نحیف شد۔ سورہ قل یا ایہا الکافرون را در وطن بر لوح جلی بخط جلی نوشتہ دیدہ بود۔ اتفاقاً گزرش بر مکتبے افتاد۔ آنجا سورہ مسطور را بخط خفی دید۔ گفت سبحان اللہ! گردش ایام بیچارہ قل ہا را ہم بحال او نگزاشت۔ آنچنان لاغر شدہ است کہ شناختہ نمی شود۔“

ص ۵۷۸

”سیدے پسرے آورد۔ گفتند چہ نام کردہ۔ گفت ابوچہل۔۔۔ از سید پرسیدند کہ بارہ شا از کدام مدت آباد است۔ گفت پنج ہزا شدہ باشد۔ گفتند سیادت از پیغمبر علیہ السلام اعتبار می کنند۔ مدت عہد آن برگزیدہ آفاق مشہور آفاق است۔ گفت ”ایشان سادات دیگراند و ما سادات دیگر۔“

ص ۵۷۹

”الف ابدال موزون طبعی بود، الف تخلص می کرد، در مدایہ بسر می بردند۔ اعیان ہشا عباس گفتند کہ این عزیز معمول است۔ چیزے ازیں باید گرفت۔ شاہ بحضور خودش خواند و گفت ”شنیدہ ام کہ زر سرخ و سفید بسیاری داری“ گفت ”قربانت شوم۔ شنیدہ ای کہ زر دارم شنیدہ ای کہ الف ہیچ نہ دارم۔“ شاہ خندید و سرخ و زرد گردید۔“

ص ۵۸۹

”محمد حسین کلم کہ ریختہ را بطرز شعر مرزا بیدل می گفت روزے پیش اسد بار خان بخشی نواب بہادر کہ طبع شوخ داشت، اشعار تازہ خود بسیار خواند۔ او بے دماغ شد و مرا مخاطب ساخت کہ دوش خواب عجیبے دیدہ ام۔ گفتم چہ طور است۔ گفت ”دیدہ ام کہ در جناب مرتضوی حاضریم و فقیر بر دروازہ شور می کند۔ اشارتے بن کردند یعنی ہر دو بنشین۔۔۔ (لیکن فقیر) لنگوٹہ بندی چوب کلانی بر دوش گزاشتہ استادہ است۔ گفتم کہ اے بے جگر بایی تن و توش ترا کہ زدہ است کہ متصل می نالی۔ گفت کہ من بیدلم۔ کلم نام ریختہ گوئے ہر روز (از) دیوان من دو صد مضمون۔۔۔ بہارت ہوج۔۔۔ ہنام خود میخواند۔ این معنی سوہان روح من است۔ خدا را بآن بیدرد بگوئید کہ از دیوان من دست بردارد۔ گفتم کہ برو من اورا معقول خواہم کرد۔ کلم بیچارہ درآمد و رفت۔“

ص ۵۸۹

”ملا“ فرج اللہ خوشتر وارد شاہجہان آباد شد۔ این جا طنطنہ اشعار میان ناصر علی شنید و مشتاق گردید۔ روزے بہت ملاقات او رفت۔ پرسید کہ چہ نام داری۔ گفت فرج اللہ۔ خندہ زیر لبی کرد و سر پیچید تفکر برد۔ چون ملا دید کہ سر حرف وای می شود دانستہ گفت کہ اگر از اسم شریف ہم اطلاع بخشند بید از سہرانی نخواہد بود۔ سر فرو کرد و گفت ”ذکر اللہ“ ملا بسیار بے مزہ شد، گفت لعنت اللہ۔

ص ۵۵۰

”روزے ناصر علی، شاگرد مرزا بیدل را دید و پرسید کہ مرزا چہ می کند۔ گفت در این ایام چہار عنصر می نویسد۔ پیام من خواہی رساند کہ چرا وقت عزیز را ضائع می کنی۔“ فردا ست کہ این چہار عنصر خواہند خفت۔ آنہا کہ پنج روزہ عمر را دریابند۔“

ص ۵۵۰

”در اول عشق اشعار ریختہ کہ بزبان اردو شعریت بطرز فارسی توغل بسیار نمود، چنانچہ شہرہ آفاق ست۔ بعد آن بگفتن اشعار فارسی بطرز خاص گردیدہ، قبول خاطر ارباب سخن و دانایان این فن گشت۔“

ص ۵۵۱

”و از بسکہ از ابتدائے سخن گفتن نام بریختہ گوئی برآوردہ دعوائے شعر فارسی چندان ندارد۔ اگرچہ فارسی کم از ریختہ نمی گوید۔ می گفت کہ دو سال شغل ریختہ موقوف کردہ بودم۔ در آن ایام قریب دو ہزار بیت فارسی صورت تدوین یافتہ۔“

ص ۵۵۱

”اگرچہ دیوان فارسی ہم دارد اما در فارسی گویان شمرده نمی شود۔“

ص ۵۵۴

کے بارے میں لکھی تھی اور جسے خان آرزو نے اپنے تذکرے 'مجمع الغنائس' ۳ میں تقی اوحدی کے حوالے سے، امیر خسرو کے ذیل میں لفظ بہ لفظ درج کیا ہے۔ ۴ میر کے بارے میں یہ رائے جو اتنی عام ہو گئی ہے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ایک بڑے شاعر کے کلام میں ہست اور بلند میں گہرا تعلق ہوتا ہے جس سے اس کے تخلیقی عمل کے ارتقا کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ ہست و بلند کا عمل بڑے شاعر کے ہاں ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ نامعلوم جذبوں اور مبہم احساس کے جگنو پکڑنے کے لیے جن لڑکائیوں سے اسے واسطہ پڑتا ہے وہ ان کا بھی اظہار کر دیتا ہے اور جب انہیں پکڑ لیتا ہے تو اس کا بھی اظہار کر دیتا ہے۔ اس کے ہست اور بلند کے درمیان یہی رشتہ ہوتا ہے۔ پھر ہر بڑے شاعر کی طرح میر کے ہاں بھی معنی و احساس کی اتنی سطحیں موجود ہیں کہ وہ شعر جو آج ہمیں ہست و کمزور نظر آتا ہے، ممکن ہے آئندہ نسلوں کو اس میں معنی و احساس کی نئی دنیا نظر آئے۔ میر کے ضخیم کلیات کے بہت سے انتخاب اب تک شائع ہو چکے ہیں۔ وہ اشعار جو ایک نسل کو غصہ بھرتی کے اشعار معلوم ہوتے تھے، دوسری نسل کے لیے احساس، جذبے اور شعور کے جواہر بن گئے۔ مختلف دور میں لکھے جانے والے تذکروں کے انتخاب کلام سے بھی اس بات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ میر کے کلیات کو پڑھتے وقت ہمیں طرح طرح کی آزمائشوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ کبھی وہ ہمیں غم زدہ کر دیتا ہے۔ کبھی وہ ہمارے غموں کا ترکیب کر دیتا ہے، کبھی وہ ایسی سچائی کا شعور ہمیں دیتا ہے جس سے شاید ہم واقف تو تھے لیکن اس طرح نہیں جس طرح میر نے ہمیں واقف کرایا ہے۔ کبھی ہم اس سے آگتا جاتے ہیں لیکن ان سب کیفیات کے ساتھ میر کے شعر ہمارے ذہن کو اپنی گرفت میں لے کر ہمیں بدلنے رہتے ہیں اور جب کلیات ختم ہوتا ہے تو ہم سینکڑوں اشعار نہ صرف منتخب کر چکے ہیں بلکہ احساس و جذبہ کی دنیا میں ہل چل چکا کر وہ ہمارے گونگے جذبوں کو زبان بھی دے دیتے ہیں اور ہم خود کو پہلے سے زیادہ با شعور اور زندہ انسان محسوس کرنے لگتے ہیں۔

۵۔ میر کے بارے میں عام طور پر یہ رائے دہرائی جاتی ہے کہ "ہستش اگرچہ اندک ہست است اما بلندش بسیار بلند" ۱ مصطفیٰ خان شیفتہ نے یہ بات تقی صدرالدین آرزو کے تذکرے ۲ کے حوالے سے ضمیمہ میر کے بارے میں کہی ہے، لیکن دراصل یہ وہ رائے ہے جو تقی اوحدی نے اپنے تذکرے میں امیر خسرو

نہرا باب

محمد تقی میر

مطالعہ شاعری

میر کا اصل میدان غزل ہے۔ یہی وہ صنفِ سخن ہے جہاں ان کے جواہر گھلتے ہیں۔ خود میر نے اس بات کا اظہار بار بار کیا ہے :

جانا نہیں کچھ جز غزل آ کر کے چہاں میں

کل میرے تصرف میں یہی قطعہ زمیں تھا

کئی عمر در بند فکر غزل سو اس فن کو اتنا بڑا کر چلے

زمین غزل ملک میں ہو گئی یہ قطعہ تصرف میں بالکل کیا

غزل داخلی اور غنائی صنف ہے اور عشق اس کا خاص موضوع ہے۔ عشق کی مخصوص علامات و رمزیات کے ذریعے شاعر اپنے جذبے، احساس اور تجربوں کا اظہار کرتا ہے۔ اپنی بات حدیث دیگران میں بیان کرنے کی وجہ سے غزل کے شعر میں ہر بات اشاروں کنایوں میں کہی جاتی ہے۔ غزل میں عام طور پر ایک شعر دوسرے شعر سے کیفیت و احساس کے لحاظ سے الگ ہوتا ہے لیکن ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے۔ غزل کے اچھے شعر میں فکر و اظہار کی ایسی جامعیت ہوتی ہے کہ وہ جلد زبان پر چڑھ کر ہماری روزمرہ کی بات چیت کا حصہ بن جاتا ہے۔ اسی لیے کسی شاعر کی غزلوں کا مطالعہ کرتے ہوئے مکمل غزل پر توجہ دینا ضروری نہیں ہوتا بلکہ الگ الگ شعروں کا خیال رکھا جاتا ہے اور جو کچھ کہا جاتا ہے الگ الگ شعروں کی بنیاد پر کہا جاتا ہے۔ میر کی غزل کا مطالعہ بھی اسی معیار سے کیا جا سکتا ہے۔

میر کے بارے میں عام طور پر یہ رائے دہرائی جاتی ہے کہ "ہستش اگرچہ اندک ہست است اما بلندش بسیار بلند" ۱ مصطفیٰ خان شیفتہ نے یہ بات تقی صدرالدین آرزو کے تذکرے ۲ کے حوالے سے ضمیمہ میر کے بارے میں کہی ہے، لیکن دراصل یہ وہ رائے ہے جو تقی اوحدی نے اپنے تذکرے میں امیر خسرو

ذاتی ہیں۔ وہ ایک طرف عوام و خواص دونوں کے شاعر ہیں اور دوسری طرف سب شاعروں کے شاعر بھی۔ پھر وہ ایسی کیا خصوصی انفرادیت ہے جس کی پیروی کوئی شاعر آج تک نہ کر سکا اور نہ میر کے اس مخصوص رنگِ سخن کو میر سے آگے بڑھا سکا۔ شاعرانہ انفرادیت کی ایک قسم تو وہ ہوتی ہے جہاں شاعر محض اپنی انفرادیت قائم کرنے کے لیے خود کو روایت سے کاٹ لیتا ہے۔ یہ محض انفرادیت ہوتی ہے جسے ہم ”سنگ“ کا نام دے سکتے ہیں۔ انفرادیت کی دوسری قسم وہ ہے جہاں شاعری زندگی کا حصہ بن کر عام انسانی احساسات و جذبات کو ایک ایسی ترتیب کے ساتھ پیش کرتی ہے کہ پڑھنے والے کو روایت کا احساس بھی رہتا ہے اور ایک نئی وحدت کا بھی۔ ایسی وحدت جو اس کی زندگی، اس کی شخصیت اور اس زبان کی شاعری کی روایت سے پوری طرح وابستہ بھی ہو اور اس سے الگ بھی۔ میر کا تخلیقی عمل اسی سطح پر ہوتا ہے۔ ایسی شاعری ایک طرف ہمارے مبہم احساس اور غیر واضح جذبے کو صورت عطا کرتی ہے اور دوسری طرف لا معلوم جذبات سے بھی روشناس کرا دیتی ہے۔ میر کا تخلیقی عمل ہماری زندگی میں بھی شعور اور معنویت پیدا کر کے ہمارا اپنا تخلیقی عمل بن جاتا ہے۔ یہ نیا جذبہ ان معنی میں لیا نہیں ہے کہ یہ اس سے پہلے موجود نہیں تھا بلکہ یہ تو دراصل چند موجود جذباتوں کا ایک نیا اتحاد ہے اور اس اتحاد کے ذریعے ہمارے شعور میں ایک نئے جذبے کا اضافہ کرتا ہے۔ یہ جذبہ معلوم جذباتوں سے مماثل بھی ہے اور ان سے مختلف بھی۔ مثلاً میر کا یہ مشہور شعر پڑھئے :

ہم قتیروں سے بے ادائی کیا آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

اس شعر میں جس احساس کو میر نے بیان کیا ہے وہ عام ہوتے ہوئے بھی عام نہیں ہے اور جب اس شعر کے ذریعے ہم اس سے واقف ہوتے ہیں تو ایک نشاط انگیز کیفیت ہمارے وجود پر چھا جاتی ہے۔ میر اپنے ذاتی احساس کو معلوم احساس کے ذریعے بیان کر کے اسے ایک نئی صورت دے دیتا ہے۔ اسی لیے میر کے تجربے میں میر کی ذات ’چھپ جاتی ہے۔ وہ شاعر جو صرف اپنے ذاتی جذبات کا اظہار کرتے اور انہیں غیر معمولی بنا کر پیش کرتے ہیں، ہمارے لیے بہت عرصہ دلچسپ نہیں رہتے۔ ایلیٹ نے لکھا ہے کہ ممکن ہے وہ ذاتی احساس اور تجربہ جو خود آدمی کے لیے اہم ہو وہ شاعری کے لیے کوئی اہمیت نہ رکھتا ہو، اور تجربہ و احساس جو شاعری کے لیے اہم ہو بذاتِ خود آدمی کے لیے کوئی اہمیت نہ رکھتا ہو۔ یہی وہ سطح ہے جہاں شاعر کی قوت امتیاز شاعری اور آدمی کے نقطہ نظر سے ضروری اور غیر ضروری میں امتیاز پیدا کرتی ہے۔ بڑی

شاعری میں کوئی جذبہ یا احساس ذاتی نوعیت کا حامل نہیں ہوتا بلکہ وہ دوسرے جذباتوں کا حصہ بن کر آتا ہے اور انہی سے مل کر اپنا الگ وجود بناتا ہے۔ ”شاعر کا کام لائے جذبات کی تلاش کرنا نہیں ہے بلکہ معمولی جذبات کا استعمال کرنا ہے اور شاعری میں انہیں برتتے وقت ایسے احساسات کا اظہار کرنا ہے جو متداول جذبات میں بالکل نہیں پائے جاتے۔“ میر نے اس شعر میں بھی کام کیا ہے اور یہی اس کے تخلیقی عمل کی عام نوعیت ہے۔ میر کا یہی کمال ہے کہ وہ بڑی سے بڑی بات کو بھی زندگی کی عام سطح پر عام جذباتوں سے ملا کر دیکھتے ہیں۔ میر کے لیے اپنی ذات بہت اہمیت رکھتی ہے لیکن جب وہ اپنی تنہائی کو بیان کرتے ہیں تو اسے ذاتی سطح کے بجائے زندگی سے ملا کر اس طور پر بیان کرتے ہیں کہ میر کی تنہائی ہم سب کی تنہائی بن جاتی ہے۔ ان کے درد و غم سب کے درد و غم بن جاتے ہیں۔ ان کے تجربے ہمارے تجربے بن جاتے ہیں اور ہمارے اندر بھی وہی تخلیقی عمل ہونے لگتا ہے جس کا میر نے تجربہ کیا تھا۔ ان کا تخلیقی عمل اور اس کی انفرادیت زندگی کی اسی عام سطح پر جنم لیتی ہے جہاں شاعر اور عام انسان کے درمیان کوئی پردہ حائل نہیں رہتا :

دل اور عرش دونوں یہ گویا ہے ان کی سیر

کرتے ہیں باتیں میر جی کس کس کس مقام سے

اس سطح پر احساس اور جذبے کے اظہار کے لیے ایک ایسی زبان کی ضرورت تھی جو مالوس بھی ہو اور بول چال کی عام زبان سے قریب بھی اور ساتھ ساتھ جس کی لئے شاعری سے ہم آہنگ بھی ہو۔ میر کی زبان عام بول چال کی زبان سے اتنی قریب ہے کہ اس سے زیادہ قربت کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن یہ قربت وہی ایسی ہے کہ ایک طرف وہ اسے عامیاناہ ہونے سے بچائے رکھتے ہیں اور دوسری طرف اس کی تخلیقی و ذہنی سطح بھی قائم رکھتے ہیں۔ یہ میر کی انفرادیت بھی ہے اور افتخار بھی :

شعر ہرے ہیں سب خواص ہستند ہر مجھے گفتگو عوام سے ہے
شاعری کی سطح پر عام و خاص کا یہ رشتہ میر کے ہاں اس طور پر ابھرتا ہے کہ اس آئینے میں سب اپنی شکایں دیکھنے لگتے ہیں۔ عام اور خاص آدمی میں ذہن کا فرق ہو سکتا ہے لیکن احساس و جذبہ میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہوتا۔ میر احساس و جذبہ کی سطح پر سب کو یکجا کر دیتے ہیں۔ یہی وہ چیز ہے جسے ہم فن کا لیا جذبہ کہہ سکتے ہیں اور جو میر کے شعر پڑھنے والوں کے اندر فکر و احساس کے نئے امکانات روشن کر دیتا ہے۔

فن کے نئے جذبے کے اظہار کے لیے ایک ایسے توازن کی ضرورت پڑتی ہے جو اپنے ساتھ دوسروں کو بھی اوپر اٹھا سکے۔ یہی عمل ارتقاع (Sublimation) ہے۔ اگر میر کی شاعری یہ عمل نہ کرتی تو ان کے نالے، ان کی شدت، غم، ان کا جلانے والا سوز و گداز، ان کی خستگی اور قنوطیت ایک مریضانہ ذہنیت اختیار کر لیتی جس میں مثبت کے بجائے منفی طرز فکر کا اظہار ہوتا۔ میر اپنی قوت امتیاز، تنقیدی شعور اور تخلیقی قوت سے اپنی شاعری میں ایک ایسا توازن پیدا کر دیتے ہیں کہ ان کے شعر ہمیں جلانے نہیں بلکہ پیار کرتے ہیں۔ میر کی شاعری کا یہ توازن یوں سس کی کہان کی طرح ہے۔ اگر جھک گئی تو پیام فتح اور نہ جھکی تو پیام موت۔ جذبے، لہجے اور اظہار کے اس توازن کا وہی احساس کر سکتے ہیں جنہوں نے کبھی میر کے انداز میں ایک شعر کہنے کی کوشش کی ہے۔ ”اکثر دوستوں نے اس کی زبان کے تتبع کی کوشش کی لیکن اس تک نہیں پہنچے۔“ اسی توازن میں میر کی عظمت و انفرادیت کا راز پوشیدہ ہے اور اسی لیے میر آج بھی اتنا ہی بڑا شاعر ہے جتنا خود اپنے دور میں تھا۔

میر کے اس مخصوص تخلیقی عمل کا ایک پہلو یہ لگتا ہے کہ ہم میر کے اشعار کے معنی سمجھے بغیر اس کا اثر قبول کر لیتے ہیں۔ یہاں قاری تک اثر پہلے پہنچتا ہے اور معنی بعد میں۔ پھر میر کی شاعری معنی کے علاوہ کچھ اور بھی ہم پہنچاتی ہے۔ وہ جذبوں کو لئے سرے سے مرتب کرتی ہے اور اس طور پر کہ شاعر کا تجربہ قاری تک ایک دم اور براہ راست پہنچ جاتا ہے۔ میر بڑی بڑی بات کو اسی سطح پر کہتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

لے خودی لے گئی کہاں ہم کو دیر سے انتظار ہے اپنا
شام سے کچھ بیھسا ما رہتا ہے دل ہوا ہے چراغِ منقلا کا
موت اک ماندگی کا وقفہ ہے یعنی آگے چلیں گے دم لے کر
خدا ساز تھا آذر بُتر تراش ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں

آگے کسی کے کیا کریں دستِ طمع درواز

وہ ہالہ ہو گیا ہے سرھائے دھرے دھرے

ہم ہوتے تم ہوئے کہ میر ہوئے

اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے

ان اشعار میں معنی کی کئی نہیں چھپی ہوئی ہیں جن کی مختلف انداز سے تشریح کی جا سکتی ہے لیکن یہاں بھی شعر کا اثر معنی سے پہلے پہنچتا ہے۔ میر اپنے اسی تخلیقی عمل سے فکر و خیال کو بھی احساس و جذبہ میں تبدیل کرتے ہیں اور

اسے ایسی عام زبان میں بیان کرتے ہیں کہ اثر انگیزی ان کی شاعری کی بنیادی صفت بن جاتی ہے، اور یہی وہ جادو ہے جسے شیفٹ نے ”اگر معر است معر حلال است“ کہا ہے۔ اسی مخصوص تخلیقی عمل کی وجہ سے میر کی شاعری ہمارے احساس و جذبہ کی لطیف ترین آواز ہے۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، عشق غزل کا بنیادی موضوع ہے۔ غزل کا شاعر عشق کے رموز و کنایات کے ذریعے زندگی، انسان اور کائنات کے رشتوں کا سراغ لگاتا ہے۔ میر کی شاعری کا محور بھی عشق ہے :

خالی نہیں بغل کوئی دیوان سے مرے

افسانہ عشق کا ہے یہ مشہور کیوں نہ ہو

میر کے ہاں عشق کے دو دائرے ہیں۔ ایک بڑا دائرہ اور دوسرا اس دائرے کے اندر ایک چھوٹا دائرہ۔ بڑا دائرہ وہ ہے جو کل کو محیط ہے۔ یہاں عشق ساری کائنات پر حاوی ہے۔ عشق ہی روح کائنات ہے :

ع اک عشق بھر رہا ہے تمام آسمان میں

یہی خدا ہے :

لوگ بہت پوچھا کرتے ہیں کیا کہیے میں کیا ہے عشق

کچھ کہتے ہیں سِرِّ الہی کچھ کہتے ہیں خدا ہے عشق

(دیوان سوم، ص ۵۸)

اسی لیے سارے عالم میں، خدا کی طرح، میر کو عشق ہی عشق نظر آتا ہے :

عشق ہی عشق ہے جہاں دیکھو سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق

عشق ہے طرز و طور عشق کے تئیں کہیں بندہ کہیں خدا ہے عشق

عشق معشوق عشق عاشق ہے یعنی اپنا ہی مبتلا ہے عشق

(دیوان دوم، ص ۳۷)

عشق جو زندگی اور کائنات پر چھایا ہوا ہے ظاہر ہے ساکت و جامد نہیں ہو سکتا، اسی لیے یہ ہر عمل کا محرکِ اول ہے۔ قرباد کی کوہ کنی اس کی ایک مثال ہے :

کوہ کن کیا پہاڑ کاٹے گا پردے میں زور آزما ہے عشق

کون مقصد کو عشق بن پہنچا آرزو عشق، مدعا ہے عشق

(دیوان سوم، ص ۸۸)

اس دائرے میں عشق زندگی کا آہنگ اور نظامِ عالم کا ناظم ہے :

عشق سے نظم کل ہے یعنی عشق کوئی ناظم ہے خوب

بر شے جو بان پیدا ہوئی ہے موزوں کر لایا ہے عشق

میر کے نزدیک عشق ہی خالق ، عشق ہی خلق اور عشق ہی باعث ایجاد خلق ہے ۔ اس تصور عشق پر اپنی مثنوی شعلا شوق ، دریائے عشق اور معاملات عشق کے آغاز میں وضاحت سے روشنی ڈالی ہے ۔ زندگی تلاش عشق ہے اور دل عشق کا مقام خاص ہے ۔ خود آگاہی یہیں سے حاصل ہوتی ہے ۔ اس خود آگاہی سے بندہ خود معبود ہو کر اپنی علویت کا اظہار کرتا ہے ۔ اس کی خودی گم ہو جاتی ہے اور فرد و کائنات ایک وحدت بن جاتے ہیں ۔ انسان کی تخلیق کا باعث یہ ہے کہ وہ زندگی کے اس بھید سے واقف ہو :

اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے

اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں

اس آگاہی کے بعد دو راستے نظر آتے ہیں ۔ ایک اختیاریوں کا راستہ جس پر مولانا روم گامزن ہیں اور دوسرا جبریوں کا راستہ جس پر میر چلتے ہیں ۔ جبریوں کا راستہ میر کے دماغ کی مخصوص ساخت سے ، جو قتل ہونے کے لیے آمادہ دماغ کی ساخت ہے ، زیادہ مناسب رکھتا ہے ، اسی لیے ان کے ہاں یہی انداز نظر طرح طرح سے ابھرتا ہے :

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے بختاری کی

چاہے ہیں سو آپ گھرے ہیں ہم کو عبث بدلام کیا

بہت سچی گھرے تو مر رہے میر ۔ بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے مگر یہ جبر کوئی مجبوری نہیں ہے کیونکہ فنا کوئی چیز نہیں ہے ۔ وہ تو وصل محبوب اور نئی زندگی کا نقطہ آغاز ہے ۔ میر کے تصور عشق کے اس بڑے دائرے میں عشق بتان بھی بتدریج عشق حقیقی کے دائرے سے آملتا ہے ۔ اس سے انکشاف ذات کا دروازہ کھل جاتا ہے اور انسان میں وہ صفات خداوندی پیدا ہو جاتی ہیں جن سے اعلیٰ اخلاقی اقدار پیدا ہوتی ہیں اور انسان قناعت ، بے نیازی ، الکسار ، ایثار اور تقیری جیسی صفات سے ہم کنار ہو جاتا ہے :

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم کو

وگرنہ ہم خدا تھے گر دل بے مدعا ہوتے

سراپا آرزو ہونے سے انسان اعلیٰ مقصد سے ہٹ جاتا ہے ۔ دل بے مدعا کے معنی یہ ہیں کہ ایثار کے ذریعے ساری توجہ اعلیٰ مقصد کے حصول پر مرکوز کر دی جائے ۔ دولت بطورنا یا اپنی ذات کے لیے دنیا بھر کی آمانشیں حاصل کرنا یا ظلم و جبر اور ناانصافی سے دوسروں کے حقوق سلب کرنا ، جو آج کے انسان کی طرح اٹھارویں صدی کے انسان کا عام انداز نظر تھا ، اس تصور عشق

کے دائرے سے خارج ہے ۔ یہ ایک بہت انقلابی تصور ہے جس کے ذریعے زندگی ، ماحول ، معاشرہ و فرد کو بدل کر ایک مثبت انسانی معاشرہ قائم کیا جا سکتا ہے ۔ اس تصور عشق کا تعلق اس ماہد الطبیعیات سے ہے جس نے خدا ، کائنات اور انسان کے رشتوں کو واضح دائروں میں تقسیم کر رکھا ہے ۔ اس سے وہ علویت پیدا ہوتی ہے جو معراج انسانیت ہے اور جس کی ، اٹھارویں صدی کی طرح ، ہمارے ہر فساد دور کو بھی ضرورت ہے ۔ میر کے نزدیک عشق کا یہی وہ تصور ہے جو کسی پرخلل معاشرے میں زندگی کا صور پھولک سکتا ہے ۔ میر کے دور میں ایک بڑی تہذیب کی بلند و بالا عمارت تیزی سے گر رہی تھی ۔ لوگوں کے اخلاق پکڑ چکے تھے ۔ طمع و نفسا نفسی ، خود غرضی و بے عملی ، غرور و بزدلی ، زر پرستی و ظلم و جبر ، استحصال و ناانصافی ، تنگ نظری و فرقہ پرستی زندگی کا عام چلن بن گئے تھے ۔ شاہ ولی اللہ کی اصلاحی تحریک اسی صورت حال کا نتیجہ تھی ۔ میر کے دور میں کسی مقصد کے لیے جان دینا ایک عجوبہ بات تھی ۔ میر نے موت کے روایتی تصور کو ، جو مجاہدانہ تصور ہے ، اپنے تصور عشق میں دوبارہ شامل کر کے اسے نمایاں کیا اور موت کو زندگی سے ملا کر اسے ایک نیا تسلسل دیا ۔ میر کی غزلوں کا عاشق اور میر کی مثنویوں کے کردار اپنے اعلیٰ مقصد کی خاطر ایسے مشتاقانہ جان دے دیتے ہیں گویا یہ بھی زندگی کا ایک تسلسل ہے اور وصل محبوب کے لیے اس منزل کو سر کرنا بھی ضروری ہے ۔ اس نقطہ نظر سے دیکھتے تو میر کی مثنویاں الیہ نہیں بلکہ نشاطیہ مثنویاں ہیں ۔ اٹھارویں صدی کا زوال پذیر معاشرہ اگر عشق کے اس تصور سے پوری طرح آشنا ہو جاتا جس میں اعلیٰ مقصد کے لیے جان دینا نئی زندگی کا آغاز ہوتا تو پھر زوال کو عروج سے بدلا جا سکتا تھا ۔ میر کے تصور عشق میں موت کے یہی معنی ہیں ۔ ع ”موت کا نام پیار کا ہے عشق“ ۔ یہ وہی تصور عشق ہے جو ایسویں صدی میں اقبال کی شاعری میں نئے تیور کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے اور عقل کا مد مقابل ٹھہرتا ہے ۔ ع ”مومن ہو تو بے تیغ بھی لڑتا ہے سپاہی“ کے معنی بھی اسی تصور عشق کے حوالے سے سمجھے جا سکتے ہیں ۔ ”جاوید نامہ“ میں پیر روسی کی زبان سے ٹیپو سلطان کو اسی لیے شہیدان محبت کا اسام کہلوایا گیا ہے ۔ میر کی طرح ، اقبال کے نزدیک بھی ، مردانہ وار جان سپرد کرنا زندگی ہے :

در جہان نہ توان اگر مردانہ زیست

ہم چو مردان جان سپردن زندگی ست

یہ وہی مابعد الطبیعیات ہے جو ہمیں صوفیا کے تصورات میں ملتی ہے اور یہ وہی تعلیمِ عشق ہے جو میر کے والد نے انہیں دی تھی :

”اے بیٹے عشق اختیار کر۔ (دلیا کے) اس کارخانے میں اسی کا تصرف ہے۔ اگر عشق نہ ہو تو نظمِ کل کی صورت پیدا نہیں ہو سکتی۔ عشق کے بغیر زندگی وبال ہے۔ دل باختہ عشق ہونا کمال کی علامت ہے۔ عشق ہی سوز و ساز ہے۔ دلیا میں جو کچھ ہے وہ عشق ہی کا ظہور ہے۔“ ۸۰

میر نے اسی تصورِ عشق کو، اپنی شاعری کے ذریعے، انسانی عقل کا حصہ بنا کر، جذباتی و عملی سطح پر محسوسات کی شکل دے دی اور ساتھ ساتھ اس تصور کی علویت کو غم و حزن کی لے سے ملا کر ایک وحدت بنا دیا۔ یہ ان کی عشقیہ شاعری کا بڑا دائرہ ہے اور دوسرا دائرہ اسی دائرے کے اندر اپنا ہالہ بناتا ہے۔ اس دوسرے دائرے میں عشق مجازی نوعیت کا ہے۔ میر نے عشق کی کیفیات کو تجربے کی اہلی میں پکا کر تخلیقی توانائی اور ذہنی سچائی کے ساتھ شعور میں ڈھال دیا ہے۔ ان تجربوں میں رنگارنگی ہے، وسعت اور گہرائی ہے۔ انسانی عشق کی شاید ہی کوئی کیفیت ایسی ہو جس کا اظہار میر کی شاعری میں نہ ملتا ہو۔ ان کے ہاں تجربات عشق کی ایک دلیا آباد ہے۔ ع ”آب و ہوائے ملکِ عشق تجربہ کی ہے میں بہت۔“ اس دائرے میں میر کے ہاں زندگی سے گہری وابستگی اور کشمکش کا احساس ہوتا ہے۔ ان کا ہر تجربہ اعلیٰ اور عام کو ایک بنا کر پیش کرتا ہے۔ ایسا عام جو اعلیٰ ہے اور ایسا اعلیٰ جو عام ہے۔ یہی وہ تخلیقی عمل ہے جو میر کو میر بناتا ہے۔ حسنِ عسکری نے لکھا ہے کہ میر کی ”کشمکش کا ماحصل یہ ہے کہ اعلیٰ ترین زندگی کو عام ترین زندگی سے ہم آہنگ بنایا جائے۔ اس اعلیٰ ترین زندگی کا نام ان کے ہاں عشق ہے۔ وہ عشق کو دنیا کے معمولات سے الگ نہیں رکھنا چاہتے بلکہ ان میں سمو دینا چاہتے ہیں۔“ ۹۱ اسی عمل سے ان کی شاعری ”جادو کی پڑی“ بن جاتی ہے۔

غمگین آواز عاشق کی فطری آواز ہے۔ آتشِ فراق اور آرزوئے وصل میں جلتا ہوا عاشق اسی آواز میں، جو میر کی آواز ہے، اپنی کیفیات کا اظہار کر سکتا ہے۔ محبوب کی ہر ہر ادا، ہر ہر بات پر میر کی نظر ہے۔ محبوب کے جسم، رخسار، قد، بال، ہونٹ، چال، آنکھ، سراپا، ساق، دہن، نگاہ، لباس، رنگِ بدن ہر چیز کو میر عاشق کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ اس کی شوخی، شرارت، لاز و ادا، جلوہ آرائی، رعنائی، بے اعتنائی، بے مروتی، سخت دلی اور

اندازِ گفتگو کا اپنے مخصوص مزاج کے ساتھ مشاہدہ کرتے ہیں اور اس طور پر بیان کر دیتے ہیں کہ میر کے شعر عشق جیسے ابدی جذبے کا ابدی اظہار بن جاتے ہیں۔ اس لیے جب تک جذبہ عشق باقی ہے، میر کی شاعری بھی زندہ رہے گی۔ پھر میر زندگی کے دوسرے امور اور دوسرے تجربات بھی عشق کے رمز و کنایہ کے حوالے ہی سے بیان کرتے ہیں۔ ایک پوری تہذیب کی تباہی کو وہ اپنی تباہی سمجھتے ہیں۔ غمِ دوراں بھی ان کا اپنا غم ہے اور ان کی غزل میں غمِ جاناں کی صورت اختیار کر کے نمایاں ہوتا ہے۔

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے یہ لکھو سو مرثیہ لوٹا گیا
یہاں غمِ جاناں اور غمِ دوران ایک ہو جاتے ہیں :

دہر کا ہو گم کہ شکوہ چرخ اس ستم گر ہی سے کنایت ہے
یہ دونوں سطحیں میر کی شاعری میں ہم آہنگ ہو کر ساتھ ساتھ چلتی ہیں :

میرے تغیرِ حال پر مت جا اتفاقاتِ ہر زمانے کے

کیا ہے گلشن میں جو قفس میں نہیں

عاشقِ وطن کا جلا وطن دیکھا

ایک محروم چلے میر ہمیں عالم سے

ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ

اس کے ابھارے عہد تک نہ جئے عمر نے ہم سے بے وفائی کی

جنتِ بلاؤں کو میر متھے تھے ان کو اس روزگار میں دیکھا

میر اس عمل سے اپنی شاعری کے دائرے کو ساری زندگی پر پھیلا دیتے ہیں اور زندگی کے تجربوں کو اپنی شاعری میں سمیٹ کر ایسے بیان کر دیتے ہیں کہ یہ تجربہ ان کے شعر پڑھنے یا سننے والے کا تجربہ بن جاتا ہے۔ جہاں احساس و جذبہ کے بھاری پتھر کو اٹھانے کے تصور ہی سے دوسروں کی سانس بند ہو جائے وہاں میر اسے موت کی طرح اٹھا کر لفظوں کے رشتے میں ایسے پرو دیتے ہیں جیسے اس میں کوئی وزن ہی نہیں تھا۔

عشق سب نے کیا ہے۔ عشق سے دل میں جو کیفیت پیدا ہوتی ہے، جو میٹھا میٹھا سا درد، گرم گرم سا دھواں، ایک آگ سی جو سننے کے اندر سلگتی رہتی ہے اور یادِ محبوب سے سارا وجود گرمایا رہتا ہے۔ اس بے نام کیفیت کو میر نے لفظوں میں پکڑ کر یوں بیان کر دیا ہے : ع چلو تک میر کو سنئے کہ موتی سے پروتا ہے۔

یہ دو تین شعر سنئے :

ہم طور عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن
سننے میں جیسے کوئی دل کو ملا کرے ہے
چھاتی جلا کرے ہے سوزِ دروں بلا ہے
اک آگ سی رہے ہے کیا جالے کہ کیا ہے
گر عشق نہیں ہے تو ، یہ کیا ہے بھلا مجھ کو
جی خود بخود اے ہمدل کا ہے کو کھپا جاتا

میر عشق کی کیفیت کو چہرے اور جسم کی حالت سے بھی بیان کرتے ہیں اور
اس طور پر کہ ایک ہی کیفیت کے مختلف رنگ اور مختلف رخ سامنے آجاتے ہیں ۔
یہ چند شعر دیکھیے جن میں کیفیتِ عشق کو جسم اور چہرے کے حوالے سے
بیان گہرا ہے اور ہر شعر اس کیفیت کے ایک نئے رخ کو ہمارے احساس کا حصہ
بنا دیتا ہے :

نصرتِ شمعیدہ ، رنگِ شکستہ ، بدلتِ نزار
تیرا تو میر غم میں عجب حال ہو گیا
کچھ زرد زرد چہرہ ، کچھ لاغری بدن کی
کیا عشق میں ہوا ہے اے میر حال تیرا
بہرتے ہو میر صاحب سب سے جدے جدے تم
شاید کہیں تمہارا دل ان دنوں لگا ہے
کس سے جدا ہوئے ہیں کہ ایسے ہیں دردمند
منہ میر جی کا آج نہایت ہی زرد ہے
کیا میر ہے یہی جو ترے در پہ تھا کھڑا
تم ناک چشم و خشک لب و رنگ زرد ما

اس کیفیتِ عشق کا ایک اور رخ دیکھیے ۔ عشق اور جنون ساتھ ساتھ چلتے ہیں ۔
آج تو محبوب پردے میں نہیں ہے لیکن ذرا اُس معاشرے کا تصور کیجیے جہاں
محبوب پردے کی سخت پابندیوں کا اسیر تھا ۔ ٹیلی فون بھی نہیں تھا کہ اس
غیرتِ ناہید کی آواز ہی سن لیتے ۔ ڈاک تار کا نظام بھی پیدا نہیں ہوا تھا اور
ریڈیو بھی نہیں تھا کہ اُرمائشی گلے ہی سے اپنے جذبات کو محبوب تک پہنچا
دیا جاتا ۔ اس دور میں دیدارِ محبوب کا راستہ کوہِ طور سے ہو کر جانا تھا ۔
اس معاشرے میں عاشق ہجر کی آگ میں کس کس طرح جلتا ہوگا اور دیوانگی
کی سی کیفیت میں کیسے کیسے بولایا بھرتا ہوگا ۔ میر کے یہ چند شعر پڑھیے :

کہتا تھا کسو سے کچھ ، تکنا تھا کسو کا منہ
کل میر کھڑا تھا یاب ، سچ ہے کہ دواں تھا
کچھ نہیں سوجھتا ہمیں اس بن شوق نے ہم کو بے حواس کیا
اب کہ جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
داس کے چاک اور گریباں کے چاک میں
دل ٹڑے ہے جان کھپے ہے ، حال جگر کا کیا ہوگا
جنوں جنوں لوگ کہتے ہیں جنوں کیا ہم سا ہوگا
بے خودی لے گئی کہاں ہم کو دیر سے انتظار ہے اپنا
اور پھر وارداتِ عشق کے یہ چند دوسرے رخ دیکھیے :

لینے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خبر میر صاحب ، کچھ تم نے خواب دیکھا
جب نسام ترا لیجیے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے
احوال میر جی کا مطلق گیا نہ سمجھا
کچھ زبردست کہا بھی سو دیر دیر رو کر
بارہا اس کے در پہ جاتا ہوں حالت اک اضطراب کی سی ہے
اب تو دل کو یہ تاب ہے نہ قرار یادر ایساں جب تھمتل تھا
چلا نہ اٹھ کے وہیں چپکے چپکے پھر تو میر
ابھی تر اس کی گلی سے پکار لایا ہوں
میر سے پوچھا جو میں عاشق ہو تم
ہو کے کچھ چپکے سے شرمائے بہت

عشق کی آگ میں جلتا ہوا عاشق محبوب سے ملنے سے پہلے سوچتا ہے کہ جب ملے
گا تو اس سے یہ کہے گا لیکن جب جاتا ہے تو کچھ بھی تو یاد نہیں رہتا ۔
میر اس کیفیت کو طرح طرح سے بیان کرتے ہیں ۔ یہ دو ایک شعر دیکھیے :

جی میں تھا اس سے ملیے تو کیا کیا نہ کہتے میر
پر جب ملیے تو رہ گئے نساچار دیکھ کر
کہتے تو ہو یوں کہتے یوں کہتے جو وہ آتا
یہ کہتے کی باتیں بہت کچھ بھی نہ کہا جاتا

میر کے ہاں عشقیہ کیفیات میں انسانی سطح برقرار رہتی ہے ۔ عشق کا مارا عمل ،
التجا ، پیار ، شکوے شکایت ، ہجر ، ناکامی سب کچھ اسی سطح پر ہوتا ہے ۔

عاشق میر ، انسان میر کے روپ میں ہی نظر آتا ہے جس کے اضطراب میں گھل بھی ہے اور انسانی رشتوں کی پاسداری بھی ۔ جب میر کہتے ہیں :

ہم فیروپ سے بے ادائی کیا آن بیٹھے جو تم نے ہمار کیا
حال بد گفتی نہیں میرا تم نے پوچھا تو مہربانی کی
یاسر لاسوس عشق تھا ورنہ کتنے آنسو ہلک تک آئے تھے
نہ شکوہ شکایت ، نہ حرف و حکایت کہو میر جی آج کیوں ہو خفا سے
چگر چائی ، ناکامی دنیا ہے آخر نہیں آئے جو میر کچھ کام ہوگا
جی میں آوے سو کیجیو پیارے ایک ہونسا نہ درہشے آزار
دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے پھتاؤ گے منو ہو یہ بستی اجاڑ کر
وصل اس کا خدا نصیب کرے میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ
نظر میں نے کسی حسرت سے کی بہت روئے ہم اس کی رخصت کے بعد
کوئی تہہ سا بھی کاش تجھ کو ملے مستعدا ہم کو انتقام سے ہے
باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم کالے کو میر کوئی دے جب ہکڑ گئی
میر کے عشق میں انسانی رشتوں کا احساس بہت واضح رہتا ہے ۔ میر انسان اور انسانی رشتوں کے شاعر ہیں ۔

میر کو غم و الم کا شاعر سمجھا جاتا ہے ۔ غم و الم اس دور میں بھی تھا اور خود میر کے مزاج میں بھی جو اس دور کی روح کے ترجان تھے :

میر صاحب رلا گئے سب کو

کل وے تشریف یاں بھی لائے تھے

لیکن غم ان کے ہاں انسانی زندگی کا ایک حصہ بن کر آیا ہے ۔ اس میں ان کی ذاتی ناکامیاں بھی شامل ہیں اور زمانے کا وہ انتشار اور وہ بربادی بھی جس کے میر عینی شاہد تھے ۔ لیکن میر کی شاعری میں غم کی نوعیت ڈھانے اور چلانے والی نہیں ہے ۔ ہر انسانی جذبے کی طرح غم کے بھی دو مدارج ہیں ۔ ایک وہ غم جو محض رلاتا ہے اور اس طرح انسانی نفس کو کمزور کرتا ہے ۔ یہ غم نہیں ہے بلکہ بین اور بکا ہے اور ایسا غم شاعری میں محض جذباتیت پیدا کرتا ہے ۔ جیسے مزاج کے سلسلے میں پھکڑ بن ایک پست چیز ہے ، اس طرح غم کے سلسلے میں محض رونا رلانا بھی ایک پست عمل ہے ۔ سچا حزن (Pathos) اس وقت پیدا ہوتا ہے جب غم کا اثر تزکیائی ہو ۔ ارسطو سے لے کر اب تک مغرب کی شاعری کا معیار یہ رہا ہے کہ اسے اُمید افزا اور رجائی ہونا چاہیے لیکن اگر دیکھا جائے تو غم بھی قنوطیت سے نکالنے اور علویت تک پہنچانے کا ایک موثر ذریعہ ہے ۔

اب تک میر کے غم کو دو انداز سے دیکھا گیا ہے ۔ ایک یہ کہ میر کے غم میں چونکہ غم دوراں چھپا ہوا ہے اس لیے میر جن حالات سے دوچار ہوئے ان کی ترجانی میر نے کردی ۔ دوسرا یہ کہ غم چونکہ ان کی فطرت کا محسوس حصہ تھا اس لیے ان کی شخصیت کا آئینہ دار ہے ۔ لیکن اگر میر کے غم کی یہی نوعیت ہے تو اس سے میر کی سی بڑی شاعری پیدا نہیں ہو سکتی تھی ۔ میر کی شاعری اگر ایسی ہوتی تو یہ بہت عرصے تک ہمارا ساتھ نہیں دے سکتی تھی ۔ میر تو اپنے غم کے اظہار سے اپنے قاری کو ہستی کے عالم سے اٹھا کر بلندی کی طرف لے جاتے ہیں ۔ میر ہمیں رلاتے نہیں بلکہ غم کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ ہم غم کے حسن اور حسن بیان سے خود غم کو اس طرح بھول جاتے ہیں جیسے کسی بد نما چیز کی خوبصورت تصویر دیکھ کر ہم اس کی بد نمائی کو بھول جاتے ہیں ۔ میر نے غم کو اپنے فن میں سمو کر ہمارے لیے تسکین بخشی بنا دیا ہے اور جب ہم ان کے شعر پڑھتے ہیں تو ایک قسم کی علویت محسوس کرتے ہیں ۔ میر کے غم کا اثر ایک کامیاب ٹریجیڈی کا سا ہوتا ہے ، جیسے ٹریجیڈی میں ہم زندگی کے المیے کو چلے تو شدت سے محسوس کرتے ہیں لیکن جب ہم رونے کے قریب پہنچتے ہیں تو فن کا توازن ، طرز کا حسن اور اس کا راگ و آہنگ ہمیں اس غم انگیز المناک کیفیت سے بچا لیتا ہے ۔ یہ اثر ہومیوپیتھی کی دوا کی طرح ہوتا ہے جو مرض کو بڑھا کر اس کا علاج کرتی ہے ۔ انسانی فطرت کا خاصہ ہے کہ وہ ایک انتہا پر پہنچ کر اس سے متضاد راستے پر چل نکلتی ہے ۔ میر کے غم کی بھی یہی نوعیت ہے ۔ وہ زندگی سے ہمارا تعلق قطع نہیں کرتا بلکہ لطافت سے ہم کنار کر کے ہمیں احساس علویت دیتا ہے ۔ اسی لیے یہ ایسا الم ہے جس میں نشاط کا سا مزا ہے اور ایسا نشاط ہے جس میں الم کا سا مزا ہے ۔ میر اپنے لہجے سے غم و الم کو غم و الم نہیں رہنے دیتے بلکہ کچھ اور بنا دیتے ہیں جس کا اثر شکستگی اور ہسپانیت کا نہیں بلکہ مثبت ہوتا ہے ۔ میر کا غم انسانی آرزوں کی شکست ، تنہائی کے احساس اور زندگی کے سمندر میں فرد کی بے چارگی اور موت کے سامنے اس کی بے سائیگی کے شعور سے پیدا ہوا ہے :

زیر فلک بھلا کو رووے ہے آپ کو میر

کس کس طرح کا عالم یاں خاک ہو گیا ہے

ناکام رہنے ہی کا سمجھتا ہے غم ہے آج میر

ہمتوں کے کام ہو گئے ہیں کل تمام باب

غم کا یہ انداز غم کو زندگی کا ایک اثاثہ حصہ سمجھنے سے پیدا ہوا ہے :

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات کلی نے یہ سن کر تبسم کیا اسی لیے میر کے غم میں تلخی، یزاری اور زہر بھری یاسیت کے بجائے صبر، تسلیم و رضا اور جہاں بینی کا احساس ہوتا ہے۔ اتنے پہاڑ جیسے غموں کے باوجود میر کی بڑی عمر کا راز یہ بھی ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری سے خود اپنے غموں کا تزکیہ (کیتھارسس) کیا ہے اور یہی تزکیاتی اثر میر کی شاعری پڑھنے والے پر ہوتا ہے۔ بڑی شاعری میں غم کی نوعیت ہمیشہ مثبت ہوتی ہے۔ کیٹس (Keats) اپنی نظم ”اوڈ ٹو میان کلی“ (Ode to Melancholy) میں یہ بناتا ہے کہ غم حسن کے ساتھ ہے اور حسن قافی ہے۔ لیکن حسن کو قافی کہہ کر وہ اسے دوام بخشتا ہے۔ گوئٹے کے ”ناؤسٹ“ کی انتہائیہ نظم ”رفتگاں کی یاد میں“ بڑی غم انگیز نظم ہے۔ شیلی (Shelly) کی شاعری میں غم و الم کی بڑی گہری تصویریں ملتی ہیں۔ پرومیتھیس (Promethicus) کی تقریر غم و الم کے اظہار کا شاہکار ہے۔ ہولڈیرن کی زیادہ نظمیں دردناک مناظر پیش کرتی ہیں۔ ہولڈیرن (Holderin) اور ہائنے (Heine) بھی شاعری میں غم انگیز نغمے چھیڑتے ہیں۔ غم کی یہ سب تصویریں ہمیں غم زدہ ضرور کرتی ہیں لیکن ہمارے غم کا علاج بھی کرتی ہیں۔ میر کا غم بھی مثبت اور سعادت افروز ہے۔ وہ یاسیت کے شاعر نہیں ہیں بلکہ ان کی شاعری زندگی کے غموں میں ایسا ساتھی ہے جو ہم میں نیا اعتماد بحال کر کے ایسا حوصلہ دیتا ہے کہ ہم زندگی سے پیار کرنے لگتے ہیں۔ شیلی بھی یہی کہتا ہے :

Our sweetest songs are those that tell of saddest thought

غم اور غنائی شاعری کا چول دامن کا ساتھ ہے۔ ہم میر کو بھی دنیا کے بڑے غنائی شاعروں کے ساتھ رکھ سکتے ہیں۔ دنیا کی دوسری قوموں نے رزمیہ اور ڈرامائی شاعری میں کمال حاصل کیا لیکن وہ قوم جو عربی فارسی اور اردو کی روایت سے تعلق رکھتی ہے، اس کا رجحان غنائی ہے۔ حافظ کے بعد میر اس غنائی رنگ کے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ میر کے مزاج میں غنائی شاعری کی مخصوص فطرت موجود تھی۔ وہ ایک ایسا حساس دل لے کر پیدا ہوئے تھے جیسا ایک غنائی شاعر کا ہونا چاہیے۔ انسانی زندگی کے تین پہلو ہوتے ہیں۔ ایک علم رکھنے والا رجحان (Cognitive) جو علم کی طرف مائل کرتا ہے، دوسرا عمل کرنے والا رجحان (Conative) جو انسان کو عمل کی طرف لے جاتا ہے اور تیسرا جذباتی رجحان (Affective) جو انسان کو جذبات و احساسات کی دنیا میں لے جاتا ہے۔ ایک نارمل انسان میں یہ تینوں پہلو ایک ساتھ موجود ہوتے ہیں۔

میر کے لیے، دوسرے غنائی شاعروں کی طرح، علم و عمل کے بجائے تیسرا پہلو زیادہ اہم تھا۔ ان کی زندگی کے حالات نے، ان کی لاکھوں اور ”پر آشوب زمانے“ نے ان کی حسیات میں درد و غم بھر دیے تھے۔ مزاجاً بھی میر شروع ہی سے جذباتی تھے اور یہ چیز غنائی شاعر کے لیے موزوں ہے۔ حافظ بھی غنائی شاعر ہیں لیکن وہ ناامید نہیں ہوتے بلکہ ”پر امید جذبات کے زیر اثر عالم وجد میں آ جاتے ہیں۔ اپنے بیٹے کی موت پر جو غزل حافظ شیرازی نے کہی، اس میں بھی امید کی لیے موجود ہے۔ گوئٹے بھی غم کا اظہار کرتا ہے لیکن اس کی تان بھی نشاط پر ٹوٹی ہے۔ میر، ہولڈیرن اور شیلی کی طرح، غم سے واسطہ رکھتے ہیں۔ یہی ان کی زندگی کا بنیادی راگ اور جذبہ ہے لیکن ان کے ہاں جذباتی و فنی سطح ویسی ہی ہے جیسی حافظ کے ہاں نظر آتی ہے۔ اس سطح پر میر نے وہ اعجاز دکھایا جو کم شاعروں کو میسر آیا۔

غنائی شاعری ایک مخصوص قسم کے فنی سلیقے کا مطالبہ کرتی ہے جس کی نمایاں خصوصیت آمد و بے ساختگی ہے۔ یوں تو شعوری فنکاری پر صنف میں ضروری ہے لیکن غنائی شاعری میں لاشعور کا حصہ شعور سے کہیں زیادہ ہوتا ہے اور اسی لیے غنائی شاعری میں زبان اور رنگوں کی قدرتی آمیزش سب سے بڑا وصف ہوتا ہے۔ میر کے ہاں یہ وصف اردو کے سب شاعروں سے زیادہ ہے اور انھیں حافظ کے برابر لا کھڑا کرتا ہے۔ ان کی زبان جذبات کے تقاضوں کے مطابق رنگ بدلتی ہے اور اسی فنی عمل میں ان کی غنائی خوبی مضمر ہے۔ میر کا رنگ بیان ادب کی اعلیٰ ترین صفات کا حامل ہے۔ اس میں رزمیہ (Epic) یا قصیدے کا سا شکوہ نہیں ہے اور نہ یہ مثنوی کی واقعیت کا حامل ہے۔ یہ ایک گیت گانے والے کا رنگ ہے جو اپنے جذبات کی رو میں ایک فطری زبان میں گا رہا ہے اور اپنے سننے والے کو وہی محسوس کرا رہا ہے جو وہ خود محسوس کر رہا ہے۔ اس میں جو بھی رنگ آتا ہے وہ درد و غم کا حصہ بن کر بے ساختگی لیے ہوئے ہوتا ہے۔ شعر میں استعمال ہونے والے الفاظ اپنی آواز سے اس قائر کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ میر کے فن میں شعور کا حصہ نہیں ہے۔ میر کا فن محض آرٹ نہیں ہے بلکہ فائن آرٹ ہے جس میں قدرتی پہاڑ کے ساتھ قدرتی ٹھہراؤ بھی ہے۔ میر ایک ایسے گیت گانے والے شاعر ہیں جو گیت کی صفات کو قدرتی صلاحیت اور فنی شعور کے ساتھ ملا کر پیش کرتے ہیں۔ غنائی شاعر کی سب سے اہم خصوصیت غنا یا موسیقیت ہے۔ ہمارے ہاں اس پر عروض کی حد تک تو توجہ دی گئی ہے لیکن یہ بہت کم دیکھا گیا ہے کہ شعر کا اثر اس پر اسرار غنا

ہے کیا ہے جو شاعر کی انفرادیت سے لعلی رکھتا ہے۔ میر کے شعر اسی غنا کی وجہ سے ہمیں اپنی طرف کھینچتے ہیں جو سادے سے سادے شعر میں بھی موجود ہے۔ شاعری میں جذبہ، لے اور آہنگ سے ادا ہوتا ہے اور جس شاعر کے مزاج کی بنیاد کسی مخصوص جذبے پر ہوتی ہے اس کی شاعری کی لے اور اس کا آہنگ بھی مخصوص ہوتا ہے۔ میر کے لفظوں کی آوازیں، جہروں کا وزن، قافیوں کی تکرار اور لفظوں کی ترتیب میں چھپا ہوا لمحہ اس راگ اور لے کو جنم دیتا ہے جو میر سے مخصوص ہے اور اردو شاعری میں لاثانی ہے۔ سودا کے ہاں سب کچھ ہے مگر میر کی طرح کوئی مخصوص راگ نہیں ہے۔ غزل سرائی میر سے پہلے بھی ہوئی اور آج بھی ہو رہی ہے لیکن میر کا یہ مخصوص راگ وہ نشتر ہے جس کے اثر تک کوئی اور شاعر نہیں پہنچ سکا۔ ان کے شعروں کا یہ راگ شعر سنتے ہی پہلے ہمیں مسحور کر دیتا ہے۔ اس کی لفظی اور معنوی خوبیوں تک اسی کیفیت کے ساتھ ہم بعد میں پہنچتے ہیں۔

غنائی شاعری ذاتی انکشاف کی شاعری ہے۔ وہ درد جو اسے بے تاب کر رہا ہے اور وہ مختلف قسم کے جذبے جو اس کیفیتِ درد سے پیدا ہو رہے ہیں، اس پر ایک ایسا عالم طاری کر دیتے ہیں جہاں الفاظ اپنے معانی اور غنا کے ساتھ اس کی خدمت کو پہنچ جاتے ہیں اور جذبیوں کو ایک فنی صورت دے دیتے ہیں۔ میر عاشق ہیں، عشق کے کرب سے بے تاب ہیں لیکن ان کا فنی ضبط اس میں توازن پیدا کر دیتا ہے۔ میر کے ہاں فنی سطح پر رومانیت کی انتہا پسندی اور کلاسیکیت کی پابندیوں کا ایک خوبصورت امتزاج ملتا ہے اور یہی توازن اور امتزاج میر کی شاعری کا کمال ہے۔

غنائی شاعری کسی بھی جذبے کا اظہار کر سکتی ہے لیکن زیادہ تر اس کا موضوع عشق ہوتا ہے۔ پیٹرارک (Petrarch)، جسے قرون وسطیٰ کے بعد لسانہ الثانیہ میں غنائی شاعری کا سوجد کہا جاتا ہے، عشق ہی کے گیت گاتا ہے۔ حافظ اور سعدی بھی عشق ہی کے واردات بیان کرتے ہیں۔ شیلی بھی، انقلابی شاعر ہونے کے باوجود، عشق ہی کا شاعر ہے۔ میر کی شاعری بھی عشقیہ شاعری ہے لیکن عشق ان کا ایک ایسا انفرادی تجربہ ہے جس سے ایسے ایسے پہلو سامنے آتے ہیں جو عام مشاہدے سے الگ ہیں۔ میر ان سب مشاہدوں کو اپنی غنائیت اور گہرے خلوص کے ساتھ ہمارا مشاہدہ بنا دیتے ہیں۔ ضبط میر کے مزاج کا حصہ ہے۔ یہ ضبط انہیں جنون میں مبتلا کر دیتا ہے لیکن یہی ضبط ان کے فن کو سنوار دیتا ہے۔ وہ زندگی بھر عشق کا بار اٹھائے رہے اور اسی

عشق کی احساسی تصویریں اٹارتے رہے۔ یہ عشق درد و غم ضرور ہے لیکن اس کا اظہار ایک سرہم ہے۔ عشق کی شدت، شاعری کے ذریعے اس سے تسکین حاصل کرنے کا تخلیقی عمل، فنی ضبط اور توازن، اپنی ذات کو غیر معمولی اہمیت دینے کے باوجود اسے شاعری سے الگ رکھنے اور زندگی کے سمندر میں ڈبو کر نکالنے کی قوت، طرز فکر و ادا کی آفاقیت، مخصوص راگ کی دلگیری و خصوصیات ہیں جو میر کو دنیا کے عظیم غنائی شاعروں کی صف میں لا کھڑا کرتی ہیں۔

آئیے اب میر کی غزل کے چند اور پہلو بھی دیکھیں۔ میر کی شاعری میں انسان اور انسانی رشتوں کا گہرا شعور ملتا ہے۔ ان کی شاعری میں زندگی اپنی اچھائیوں اور برائیوں، کمزوریوں اور توانائیوں، تضاد اور ہم آہنگی کے ساتھ ملتی ہے۔ میر نے انسان اور زندگی ہی کو اپنی شاعری کی تجربہ گاہ بنایا ہے۔ وہ زندگی سے بھاگتے نہیں ہیں بلکہ اس سے آنکھیں ملاتے اور مقابلہ کرتے ہیں۔ زندگی میں غم و خوشی اتنی اہمیت نہیں رکھتے جتنی یہ بات کہ انسان اپنے عمل اور جد و جہد سے ایسے نقوش ثبت کر جائے کہ وہ یاد رہے۔ یاد رہنا موت سے مقابلہ کرنے کا ایک مثبت ذریعہ ہے اور فرد، اپنی بے مائیگی کے باوجود، تخلیقی سطح ہی پر موت کا مقابلہ کر سکتا ہے۔ دیکھتے ہیں میر سے کیا کہہ رہے ہیں:

بارے دلایا میں رہو غم زدہ یا شاد رہو

ایسا کچھ کر کے چلو یاں کہ بہت یاد رہو

میر کے انسان کا سر کسی کے آگے نہیں جھکتا۔ وہ انہیں حیرت سے دیکھتے ہیں جنہیں زندگی خواہش ہے۔ ان کا انسان خدا بننے کے خواب دیکھتا ہے لیکن ایسا خدا جس میں انسانی صفات موجود ہوں۔ میر کا انسان اسی لیے فرشتے سے ارفع ہے۔ وہ آذر بت تراش کو خدا سازی پر طعنہ دیتے ہیں اور اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ہم اپنے تئیں آدمی تو بنالیں۔ انسان تخلیقی قوتوں کا مظہر ہے اور تخلیقی قوتیں ہی عالم کو جلا دیتی ہیں اور قابل دیدار آئینہ وجود میں آتا ہے۔ میر کی ”انا“ اس انسان کے مزاج میں شامل ہے لیکن اس طور پر کہ اس کی شخصیت یک رخ نہیں ہونے پاتی۔ میر کا انسان روسو کا ”انسان“ نہیں ہے بلکہ حسن عسکری کا وہ ”آدمی“ ہے جس میں ”مختلف قوتوں اور میلانات کے درمیان ایک توازن موجود ہے۔“ ۱۰۰۰ میر کے ہاں محبت کا رشتہ انسان کی شخصیت میں بنیادی رنگ بھرتا ہے۔ اسی سے ان کے ہاں فکر و عمل کی جہت مقرر ہوتی ہے۔ میر کا فرد اپنی ذات کو غیر معمولی اہمیت دینے کے باوجود

اجتماعیت سے پورے طور پر وابستہ ہے۔ اس میں غم و نشاط دونوں الگ الگ نہیں بلکہ زندگی کا حصہ بن کر ملے جلے موجود ہیں۔ یہ دو شعر دیکھیے۔ ان دونوں شعروں کے تضاد سے میر کے انسان کی تشکیل ہوتی ہے :

سر کسو سے فرو نہیں آتا حیف بندے ہوئے خدا نہ ہوئے

اللہ کیسے ہوتے ہیں جنہیں ہے ہندگی خواہش

ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے

اس سطح پر وہ انسان کو ایک بلندی و عظمت دے کر اسے ساری کائنات پر پھیلا دیتے ہیں۔ یہی خاکی تو وہ ظالم و جاہل ہے جس نے بار امانت اٹھانے کا حوصلہ دکھایا ہے اور اسی حوصلے کی وجہ سے یہ آئینہ قابل دیدار ہو گیا ہے :

آدم خاکی سے عالم کو جلا ہے ورنہ

آئینہ تھا تو مگر قابل دیدار نہ تھا

لیکن اس کے ساتھ شرط وہی ہے کہ آدمی خود کو آدمی بنائے :

خدا ساز تھا آذر بت تراش ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں

ادنیٰ سے اعلیٰ کی طرف یہی وہ سفر ہے جو میر اختیار کرتے ہیں۔

میر کی شاعری کا تجربہ کیا جائے تو وہ دو بنیادی علامتوں کے ذریعے اپنا اظہار کرتی ہے۔ دل اور دلتی۔ دل انسان کا وہ مرکز جس کے آئینے میں میر زندگی اور کائنات کا جلوہ دیکھتے ہیں اور دلتی اس تہذیب کا دل، جو مٹ رہی ہے۔ دل اور دلی کے افسانے نے ان کی شاعری کو وہ آہنگ دیا جو اٹھارویں صدی کی روح کا آہنگ ہے اور جس نے ان کی شاعری کو اس دور کی روح کا ترجان بنا دیا۔ میر کی شاعری کو ان دو علامتوں کے حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے :

دل و دلی دونوں ہیں گرچہ خراب

یہ کچھ لطف اس اجڑے لگر میں بھی ہے

میر کی انا پرستی اور اس سے پیدا ہونے والی ہمدماغی کے بہت سے افسانے مشہور ہیں لیکن میر کا کہال یہ ہے کہ وہ اپنی انا کو شاعری میں اتنی ہی اہمیت دیتے ہیں جتنی تخلیقی سطح پر اس کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ ان کے تخلیقی تجربے میں خود کو کائنات اور اپنے سے الگ کر کے دیکھنے کی قوت موجود ہے اسی لیے غالب کے برخلاف میر کی شاعری میں ”میں“ کا استعمال کم اور ”ہم“ کا استعمال عام ہے۔ میر نے اپنی ذات کو اجتماعیت سے کاٹا نہیں بلکہ اس میں پورے معاشرے کو شریک کر کے اپنے تجربے کو بیان کیا ہے۔ ”میں“

”ہم“ تک ایک لمبے تجربے سے گزر کر پہنچے تھے۔ اس تجربے سے انہوں نے فرد کو ذات سے نکال کر زندگی کی اجتماعیت میں شریک کر دیا اور تذکیر و تانیث کے فرق کو مٹا کر ”ہم“ کو انسان کا نمائندہ بنا دیا۔ وہ جب اپنی بات ”ہم“ کے ساتھ کہتے ہیں تو میں، آپ اور سب ان کے تجربے میں اس طور پر شریک ہو جاتے ہیں کہ گویا یہ بات ہم خود کہہ رہے ہیں یا پھر میر بہاری ہی بات بیان کر رہے ہیں۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

ہم قہر و بے سے بے ادائی کیا

آن بیٹھے جو تم نے ہمار کیا

وجہ بیگانگی نہیں معلوم

تم جہاں کے ہو واپ کے ہم بھی ہیں

دور پھرنے کا ہم سے وقت ہے کیا

بوچھ کچھ حال بیٹھ کر نزدیک

برسون لگی رہی ہیں جب مہر و مہ کی آنکھیں

تب کوئی ہم سا صاحب، صاحب نظر بنے ہے

یہی صورت ان کے تخلص کے ساتھ ہے۔ یہ اتفاق کی بات نہیں ہے کہ جب میر کے بہترین اشعار کا انتخاب کیا جاتا ہے تو ان میں ایسے اشعار کی خاصی بڑی تعداد ہوتی ہے جن میں تخلص استعمال ہوا ہے۔ جب وہ اپنے تخلص کے ساتھ خود کو مخاطب کرتے ہیں تو ان کا تخلص زندگی کا استعارہ بن جاتا ہے۔ یہاں وہ اپنی ذات کی انتہائی بلندیوں پر پہنچ کر اس سے الگ بھی ہو جاتے ہیں اور میر، میر صاحب، میر جی، میر جی صاحب بن کر ایک الگ شخصیت بن جاتے ہیں۔ اسی لیے اکثر مقطعوں میں یوں محسوس ہوتا ہے کہ پد تھی، میر کو اپنے سے الگ کر کے مخاطب ہو رہے ہیں۔ یہی وہ تخلیقی عمل ہے جس کے بارے میں ایلٹ نے لکھا ہے کہ ”شاعر اپنی ذات کو مسلسل کسی ایسی چیز کے سپرد کرتا رہتا ہے جو اس کی ذات سے زیادہ بیش قیمت ہے۔ ایک فنکار کی ترقی اپنی ذات کی مسلسل قربانی اور اپنی شخصیت کو مسلسل معدوم کرنے میں مضمر ہے۔۔۔ فن کار جتنا جامع ہوگا اسی قدر مکمل طور پر اس میں وہ آدمی جو دکھ اٹھا رہا ہے اور وہ دماغ جو تھک کر رہا ہے، الگ الگ ہوں گے۔“ ۱۱

میر کے مقطعوں میں یوں معلوم ہوتا ہے کہ پد تھی، میر کو اپنی ذات سے الگ کر کے اسے آواز دے رہے ہیں اور اسی سے مخاطب ہیں۔ دکھ اٹھانے والے آدمی اور تخلیق کرنے والے شاعر کو الگ کر کے میر نے اپنی شاعری تخلیق کی ہے اور

اسی لیے اتنا انا پرست انسان اتنی بڑی شاعری کر سکا۔ اب ذرا یہ چند شعر سنیں تاکہ اندازہ ہو سکے کہ ہم نے جو کچھ کہا ہے اس کی حقیقتاً کیا نوعیت ہے :

لیتے ہی نام اس کا سونے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا
رات تو ساری کٹی ستے پریشاں گوئی
میر جی! کوئی گھڑی تم بھی تر آرام کرو
نہ بھائی ہماری تو قدرت نہیں
کھنچیں میر تجھ سے ہی یہ خساریاں
کیا ہوتا گر پاس اپنے اے میر کبھو وہ آ جائے
عاشق تھے درویش تھے آخر بے کس بھی تھے، تنہا تھے
باد اس کی اتنی خوب نہیں میر باز آ
نادان بھر وہ دل سے بھلایا نہ جائے گا
گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر
میں میں میر کر اس کو بہت پکار رہا
صبر بھی کرے ہلا پر میر صاحب جی کبھو
جب نہ تب رونا ہی کڑھنا یہ بھر کوئی ڈھنگ ہے

اپنی ذات کو الگ کرنے کا یہ عمل، جو مقطعوں میں کھل کر نمایاں ہوتا ہے، میر کی شاعری کا بنیادی تخلیقی عمل ہے۔ اگر میر اس عمل میں کامیاب نہ ہوتے تو میر اتنے بڑے شاعر نہ بن سکتے کہ ہم انہیں دنیا کے بڑے شاعروں کے ساتھ رکھ سکیں۔ میر اردو کا ہی نہیں بلکہ ساری دنیا کی زبانوں کا ایک بڑا شاعر ہے۔

میر کی غزل کی ایسی بہت سی خصوصیات ہیں جن پر تفصیل سے لکھنے کی ضرورت ہے؛ مثلاً میر کی شاعری میں قدرتی منظر ان کے جذبے کا حصہ بن کر آتے ہیں۔ ایک ایسی تصویر جو آئینے کی طرح صاف تو ہے لیکن جسے مصور اپنے مو قلم سے صحنہ قریطاس پر بنانا چاہے تو منہ سے خون تھوکنے لگے۔ میر اپنے تخلیقی عمل سے آنکھوں کے سامنے لفظوں سے ایسی صاف تصویر لا رکھتے ہیں جسے رنگوں سے ابھارنا ممکن نہیں ہے۔ اس میں میر کے مخصوص طرز و آہنگ کی وہ جھنکار موجود ہے جو میر کے ہر رنگ کو ایک نیا، اچھوتا رنگ بنا دیتی ہے۔ یہ تصویریں بظاہر خارجی رنگ لیے ہوئے ہیں لیکن یہ میر کے باطن سے خارج میں آئی ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیں :

بہار آئی ہے غنچے گل کے نکلیں ہیں گلاب سے
نہال سبز جھومیں ہیں گلستان میں شرابی سے
صد رنگ بہاراں میں اب کی جو کبھلے ہیں گل
بسہ لطف نہ ہو ایسی رنگینی ہوا کی ہے
کچھ موج ہوا بیچاں اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی زخیر نظر آئی

سرو لب جو، لالہ و گل، سرین و سمن ہیں شگوفے بھی

دیکھو جدھر ایک باغ لگا ہے اپنے رنگیں خیالوں کا

ابھی اور بہت سے اشعار ہیں لیکن وہ دو شعر اور سن لیجئے جو آپ کے ذہن میں آ رہے ہیں اور ہم نے یہاں درج نہیں کیے ہیں :

چلتے ہو تو چمن کو چلیے کہتے ہیں کہ بہاراں ہے
ہات پرے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم باد و باراں ہے
رنگ ہوا سے یوں نیکے ہے جیسے شراب چواتے ہیں
آگے ہو مے خانے کے نکلو عہد بادہ گساراں ہے

لفظوں سے لٹی ہوئی یہ وہ منہ بواتی تصویریں ہیں جو میر کی یادوں کے نہاں خانے سے اس طور پر ابھری ہیں کہ میر کے مخصوص مزاج نے ان تصویروں میں بھی اپنا مخصوص رنگ بھر دیا ہے۔ یہی طرز میر ہے۔ طرز میر مختلف اجزا سے مل کر بنتا ہے۔ اس میں مختلف رنگوں نے مل کر ایک نیا رنگ بنایا ہے۔ اس طرز میں عاشق میر، مجنوں میر اور شاعر میر لہنوں کی آوازیں مل کر ایک ہو گئی ہیں۔ اس عمل سے انہوں نے اردو زبان اور اردو شاعری کو اپنی جان کاہ محنت سے جہاں پہنچایا وہ اردو ادب کی تاریخ کا ایک عظیم واقعہ ہے۔

تاریخ ادبیات کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ دنیا کی ہر زبان کی شاعری کسی کلاسیکی زبان و ادب کی بنیاد پر کھڑی ہو کر فروغ پاتی ہے۔ اردو شاعری کے لیے یہ کلاسیکی شاعری فارسی زبان کی شاعری تھی۔ میر نے فارسی شاعری کی روایت کو تو اپنایا لیکن اردو زبان کو فارسی زبان کا تابع نہیں بنایا۔ میر کے ہاں اس سطح پر ایک ایسا توازن ملتا ہے کہ ان کی شاعری پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ فی الواقع ہم اسی زبان کی شاعری پڑھ رہے ہیں جسے ہم بولتے اور سنتے ہیں۔ شاعری میں بول چال کی زبان کے استعمال سے ہی طرز میر پیدا ہوا جو ایک ایسا طرز ہے جس میں گہرا اثر بھی ہے اور محبوبیت کی وہ خصوصیت بھی جس نے میر کی شاعری کو خاص و عام دونوں میں مقبول بنا

دیا۔ اس سطح پر میر کو مولانا روم اور گوئٹے کے ساتھ رکھ کر دیکھیے۔ گوئٹے کے ٹاؤسٹ کے حصہ اول میں عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے اور اسی سے وہ طرز پیدا ہوا ہے جس سے جرمن زبان بولنے والے عوام بولی پوری طرح لطف اندوز ہوئے اور صاحب ذوق، اعلیٰ تعلیم یافتہ خواص نے بھی اس میں چھپے ہوئے معنی پر سر دھنا۔ مولانا روم کی مثنوی میں بھی عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے اور اس طور پر ہوئی ہے کہ عوام و خواص، تعلیم یافتہ و غیر تعلیم یافتہ دونوں اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ میر کی شاعری میں بھی یہی عمل ملتا ہے۔ وہ شاعرانہ طرز کے اس مقام پر کھڑے ہیں جہاں شاعری خواص و عوام دونوں کے لیے ہو جاتی ہے۔ طرز میر سادہ ہے لیکن ہرکار ہے اور شاعری کا کمال ہے۔ یہ اردو شاعری کی خوش قسمتی تھی کہ اسے اپنے ابتدائی دور ہی میں یہ طرز میسر آ گیا۔ یہ ایک ایسا طرز ہے جو بظاہر آسان اور سادہ معلوم ہوتا ہے لیکن اس میں شاعری کرنا آسان نہیں۔ میر و سودا کے طرز کا یہی فرق ہے کہ میر کے طرز کی تقلید و پیروی نہایت دشوار ہے لیکن اس کے برخلاف میرزا محمد رفیع سودا کے طرز کی تقلید ہر صاحب فہم کر سکتا ہے۔ یہ طرز، شیخ سعدی کے طرز کی طرح بظاہر سہل معلوم ہوتا ہے لیکن یہ سہل بہت تنوع ہے۔ ۱۲ اس ناقابل تقلید سادگی میں معنی کی تہیں اور احساس و جذبہ کی گہرائی اس طور پر چھپی ہوئی ہے کہ شعر لشتر بن کر ہمارے وجود میں اتر جاتا ہے۔ اس طرز کو محسوس تو کیا جا سکتا ہے لیکن جامعیت کے ساتھ بیان نہیں کیا جا سکتا :

سرسری تم جہان سے گزرتے ورنہ ہر جا جہانِ دیگر تھا

لگتا نہیں پتا کہ صحیح کون سی ہے بات

دونوں نے مل کے میر ہمیں تو ڈبو دیا

سب پہ جس بار نے گرائی کی اس کو یہ نساوانب اٹھا لایا
اس کے ایسائے عہد تک نہ جیے عمر نے ہم سے بے وفائی کی
میر ان لیم باز آنکھوں میں ساری مستی شراب کی سی ہے
شام ہی سے بچھا سا رہتا ہے دل ہوا ہے چسراغِ مفلس کا
تھا میر عجب فقیر صابر شاکر ہم نے اس سے کبھی شکایت نہ سنی
نہ شکوہ شکایت، نہ حرف و حکایت کہو میر جی آج کیوں ہو خفا سے

اس سادگی میں جہاں سہل بہت تنوع کی خوبی موجود ہے وہاں اس سادگی میں ایمان کے ساتھ ایسی کمال معنی خیزی بھی ہے کہ چند الفاظ کے گزرنے میں دریا سا

جاتا ہے۔ طرز میر کی خوبی یہ ہے کہ اس میں فصاحت و بلاغت ایک وحدت بن گئی ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

مرگ مجنوں سے عقل گم ہے میر کیا دوانے نے موت پسائی ہے
ہوگا کسو دیوار کے سائے میں بڑا میر کیا ربط محبت سے اس آرام طلب کو
میرے فقیر حال پر مت جا اتفاقات ہیں زمانے کے
کہا میر نے گل کا ہے کتنا ثابت کٹی نے یہ سب کر تبسم کیا
مصائب اور تھے ہر دل کا جانا عجب اک ساغہ سا ہو گیا ہے
اس سادگی کو دیکھ کر خیال ہوتا ہے کہ طبع کی روانی میں یہ از خود پیدا ہو گئی ہے لیکن یہ سادگی اس شعور سے پیدا ہوئی ہے جس میں تخلیقی و تنقیدی شعور ایک ساتھ چلتے ہیں اور جسے میر نے لفظ ”سلیقہ“ سے ظاہر کیا ہے ع ”سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے“ یا ع ”شرط سلیقہ ہے ہر اک اس میں“۔ میر اس سادگی کے لیے طرح طرح کے جتن کرتے ہیں۔ ایک طرف لفظوں کا رشتہ احساس و جذبہ سے جوڑتے ہیں اور دوسری طرف اس صوتی اثر کو بھی دھیان میں رکھتے ہیں جس سے شعر کا اثر معنی سے پہلے سننے یا پڑھنے والے تک پہنچ جائے۔ میر اس عمل سے ایک ایسے طرز کو جنم دیتے ہیں کہ میر کی رومانیت کلاسیکیت کے دائرے میں آ جاتی ہے۔ طرز میر میں یہ توازن قدرتی طور پر ضرور پیدا ہوا ہے لیکن اس میں کلاسیک سلیقہ موجود ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شعور اور لاشعور دونوں نے آہنگ میر سے مل کر یہ کام اس طور پر انجام دیا ہے کہ شاعری کمال پر پہنچ گئی ہے۔ یہی تمام کاملین فن کا طرہ امتیاز ہے۔

محاورات کا استعمال بھی اسی تخلیقی عمل کا حصہ ہے۔ محاورات ایک قسم کے مردہ استعارے ہوتے ہیں جن کا استعمال طرز میں بناوٹ بھی پیدا کر سکتا ہے لیکن میر کے ہاں محاورے اس طور پر زبان کا حصہ بن کر آئے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ محاورے اس طور پر اس سلیقے سے چلی بار استعمال ہوا ہے۔ میر اپنے طرز سے اس میں نئی جان ڈال دیتے ہیں اور سادگی نکھر آتی ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

اب تو جاتے ہیں بت کندے سے میر پھر ملوں گے اگر خسدا لایا
مرگ مجنوں سے عقل گم ہے میر کیا دوانے نے موت پسائی ہے
دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے بچھٹاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر

لینے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو

ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

محاورات طرز میر میں رچاؤ ، اثر آفرینی ، لہجے کی گرمی ، انداز کی بے ساختگی پیدا کر کے ایک نئی قسم کی سادگی کو ابھارتے ہیں ۔ عام طور پر سادگی کے معنی یہ لیے جاتے ہیں کہ اس میں کوئی رنگ نہ ہو ، لیکن دراصل سادگی میں رنگ اس طور پر استعمال ہوتے ہیں کہ ان کا مجموعی اثر سادگی کا ہوتا ہے ۔ محاورات کی طرح میر صنائع بدائع کے استعمال سے بھی اسی سادگی کو ابھارتے ہیں لیکن میر ان صنائع کو اس طور پر استعمال کرتے ہیں کہ پہلی نظر میں معلوم نہیں ہوتا کہ میر نے انہیں کسب استعمال کیا ہے ۔ رنگ ، محاورات ، صنائع ، منتخب و مؤزوں الفاظ اور صوتی اثر کے ساتھ مل کر اس قدر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں کہ شعر کے اثر میں گم ہو کر ہم ان کے وجود کو ہی بھول جاتے ہیں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی حسینہ اپنے حسن سے اس قدر ہم آہنگ لباس پہنے ہوئے ہے کہ لباس پر نگاہ ہی نہیں جاتی ، حالانکہ یہ لباس اس کے حسن کو دوپالا کر رہا ہے ۔ یہی صورت میر کے ہاں تشبیہ کے استعمال میں ملتی ہے ۔ تشبیہ بھی شعر کے وجود کا حصہ بن کر اس طور پر آتی ہے کہ اثر میں پہلے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اور تشبیہ شعر میں چھپ جاتی ہے ، مثلاً یہ دو تین شعر دیکھیے :

شام ہی سے بیجا سا رہتا ہے دل ہوا ہے چراغ مفلس کا
نازی اس کے لب کی کیا کہیے پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے
عہد جوانی رو رو کاٹا پیری میں لیں آنکھوں موند
یعنی رات بہت تھکے جاگے صبح ہوئی آرام کیا

ان مختلف عناصر کی یک جاتی سے میر اس اثر کو ، جس کا تجربہ انہوں نے کیا تھا ، لفظوں سے اس طور پر پیش کر دیتے ہیں کہ وہ اثر ان کی شاعری پڑھنے والے تک پہنچ جاتا ہے ۔ لیکن اس کے لیے شاعر کو جتن کرنے پڑتے ہیں ۔ شعر کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو شدت جذبات میں خود بخود وجود میں آ جاتا ہے بلکہ شاعر کو اپنے جذبہ و احساس کے اظہار اور مخصوص اثر پیدا کرنے کے لیے سلیقہ و جان کاہی کے ساتھ لفظوں اور مثالوں (Images) کی مدد لینی پڑتی ہے ۔ وہ اثر شاعر کے سامنے پہلے سے موجود ہوتا ہے ۔ فن کی شکل میں اس کے اظہار کے لیے وہ معروضی تلازمات (Objective Correlatives) تلاش کرتا ہے ۔ یعنی اشیا کو اس طرح قریب دیتا ہے ، موقع و محل اور واقعات کے مشابہتوں کو اس طور پر جاتا ہے کہ جب خارجی واقعات ، حسی تجربوں کے ذریعے ناظر ہوں تو وہ مخصوص جذبہ ، جو شاعر کے پیش نظر تھا ، ابھر آئے ۔ یہ کام

بھری مثال کے ذریعے کیا جا سکتا ہے ۔ مثالوں کے ذریعے جذبات کا اظہار ہوگا اور زبان کو اس طور پر استعمال کرنے سے سمعی تخیل کا ۔ اسی فنی عمل کے ذریعے پہلے سے سوچا سمجھا اثر پیدا کیا جا سکتا ہے ۔ ۱۳ میر اسی عمل سے اپنے احساس و جذبہ کو اسی طرح شعر میں ڈھال دیتے ہیں جس طرح وہ خود ان کے اندر موجود تھا ۔ میر کی شاعری کے گہرے اثر کا راز اسی تخلیقی فنی عمل میں پوشیدہ ہے ۔

بول چال کی زبان سے گہرا رشتہ قائم رکھنے کی وجہ سے سادگی ان کا فنی مزاج ہے ۔ اسی لیے میر تراکیب سے گریز کرتے ہیں ۔ ویسے بھی اردو زبان تراکیب سے خالی ہے ۔ اس میں جو تراکیب آئی ہیں وہ فارسی سے آئی ہیں ۔ میر نے بھی ان تراکیب کا استعمال کیا ہے اور خاصا کیا ہے ۔ دیوان اول و دوم میں ان کی تعداد زیادہ ہے لیکن میر کمال سادگی تک مختلف تجربات سے ہوتے ہوئے پہنچے ہیں ۔ بعض اشعار ایسے ہیں ، جن کا ذکر آگے آئے گا ، جن میں ہورا کا پورا مصرع فارسی ہے اور دوسرا مصرع خالص اردو ہے اور دونوں مصرعے دو لخت ہیں ، لیکن ایسے اشعار کی تعداد محدود ہے ۔ ان کے ہاں عام طور پر فارسی تراکیب کا ہجوم نہیں ملتا اور جہاں وہ تراکیب استعمال کرتے ہیں ان سے وہ اردو شاعری کے اس اسلوب کو ابھارتے ہیں جو بعد کے دور میں غالب کے ہاں کمال کو پہنچا ، جس میں فارسی تراکیب مخصوص رنگ سخن کو جنم دیتی ہیں ۔ میر کے ہاں یہ تراکیب عام طور پر اردو اسلوب سے ایک جان ہو گئی ہیں ۔ یہ تراکیب شعر کے حسن میں تو اضافہ کرتی ہیں لیکن خود توازن کے ساتھ طرز میر سے ہم آہنگ رہتی ہیں اور ان کی یہ صورت بنتی ہے :

پاس ناموس عشق تھا ورلہ کتنے آئسو ہلک تک آئے تھے

ہائے اس زخمی شمشیر بھیت کا جگر

درد کو اپنے جو ناچار چھپا رکھتا ہے

کچھ نہ دیکھا پھر بیز اک شعلہ پر ہیچ و تاب

شح تک ہم نے تو دیکھا تھا کہ پروانہ گیا

ہم گرم رو برب راہ فنا کے شرر صفت

ایسے نہ جائیں گے کہ کوئی کھوج پاس سکے

ان تراکیب پر بھی میر کا ٹیپہ لگا ہوا ہے مگر یہ ان کا منفرد طرز نہیں ہے ۔ ان کے طرز کی انفرادیت مخصوص مثالوں (Images) سے پیدا ہوتی ہے جن سے ان کے مطالعے اور وسیع مشاہدے کا اندازہ کیا جا سکتا ہے اور گوشہ نشین میر

کی فرضی تصویر فضا میں تحلیل ہو جاتی ہے۔ الہوں نے جتنا سفر کیا اس دور میں اردو کے بہت کم شاعروں نے کیا ہوگا اور اس سفر میں دنیا سے آنکھیں بند کئے گزرنے کے بجائے الہوں نے زندگی کو قریب سے دیکھا۔ ان کے تصورات میں جو تنوع ملتا ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے لیکن اس تنوع کے باوجود ان کی مثالوں کا ایک مخصوص دائرہ ہے۔ وہ کائنات کے مختلف پہلوؤں پر نظر رکھتے ہوئے جو حسن ان میں دیکھتے ہیں اس کا تعلق ”ہناؤ سنگھار اور رنگینی“ سے نہیں بلکہ ”نور“ سے ہے۔ ان کی شاعری میں چمک، فضا، آن بان کے قاترات زیادہ ہیں۔ چوڑائی اثر سے زیادہ فضائی اثر (Atmospheric) سے انہیں دلچسپی ہے۔ وہ باریک ہیں لیکن لطیف چیز، ایک اچانک روشنی کی طرح، ان کے سامنے آتی ہے۔ مثلاً جب وہ کہتے ہیں کہ ع ”کلی نے بد سن کر تبسم کیا“ تو پھول کے کھلنے کی فضا اس میں مسکراہٹ کا سا اثر پیدا کر دیتی ہے اور اس کی بے ثباتی بھی سمجھ میں آ جاتی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ اپنے حال میں محو ہیں اور زندگی کا جو تجربہ انہیں چونکاتا ہے وہ اس کی روح کو دیکھتے ہیں اور اسے نچوڑ کر الفاظ میں رکھ دیتے ہیں۔ میر کی شاعری کی نشتریت میں یہ مثالیں بنیادی کام کرتی ہیں۔ میر کی تصریریں دل کو تیز نشتر کی طرح کاٹ کر نکل جاتی ہیں۔ معلوم نہیں ہوتا کہ نشتر لگا ہے لیکن کچھ ہی دیر بعد اس کی کاٹ کا احساس ہوتا ہے۔ یہ عمل ان کے تمام اچھے اشعار میں کم یا زیادہ موجود ہے۔ اسی لیے میر کی شاعری حد درجہ اثر انگیز ہے:

یوں الہے آہ اس گلی سے ہم جسے کوئی جہان سے اٹھتا ہے
نہ تو آوے نہ جاوے بے قراری کسودن میر یونہی مر رہوں گا
جب لام ترا لیجے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

بال و پر بھی گئے ہمار کے ساتھ اب توقع نہیں رہائی کی
بتہ بتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

منع گروہ نہ کر تو اے ناصح اس میں بے اختیار ہیں ہم بھی
یہ جو مہلت جسے کہیں ہیں عمر دیکھو تو انتظار سا ہے کچھ
میر کے تصورات فوری اثر ضرور رکھتے ہیں لیکن اس اثر کو پورے طور پر محسوس کرنے کے لیے ضروری ہے کہ قاری بھی اس تجربے کو توجہ سے محسوس کرے ورنہ ان اشعار کا نازک اثر چھپ جائے گا۔ میر سادہ گو ہونے

کے باوجود مشکل شاعر بھی ہیں۔ ان کے اشعار پڑھ کر ہم اثر کے جادو میں ضرور آ جاتے ہیں لیکن وہ اس کے بعد مزید غور و توجہ کے طالب ہوتے ہیں اور پھر ان کے حسن اور حسن معنی سے ہم پورے طور پر لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ میر کا کلام غور اور تحمل سے پڑھنے کی چیز ہے۔ اسی وقت ہم اس کی مختلف تہوں، اس کی گہرائی، اس کی رنگ رنگ کیفیات کو محسوس کر سکتے ہیں۔ اس اثر انگیزی، اس نشتریت میں صوری اثرات اور صوتی اثرات ایک ہم آہنگ راگ کو جنم دیتے ہیں۔ کبھی میر اس راگ کو عروضی لوازمات سے پورا کر دیتے ہیں۔ مثلاً:

موسم ہے نکلے شاخوہ سے پتے ہرے ہرے

پودے چمن میں پھولوں سے دیکھے بھرے بھرے

کبھی بحر کی تال اس موسیقیت کو جنم دیتی ہے:

جو جو ظلم کیے ہیں تم نے سو سو ہم نے اٹھائے ہیں

داغ جگر ہم کھائے ہیں، چھاتی پہ جراحت کھائے ہیں

طویل بحروں کے ذریعے میر اپنے جذبے کی شدت کو بھیل کر اور دھما کر کے خوش گوار بنا دیتے ہیں۔ جہاں گیتوں کے مزاج سے ایک ایسی مالتوس فضا پیدا ہو جاتی ہے جس سے ذہن کو ”جھولے“ ۱۳ کا سا لطف سہیا ہو جاتا ہے۔ ”میر نے بحر متقارب و بحر متدارک میں بجائے سالم ارکان کے مختلف زحافات میں غزلیں کہہ کر (نہ صرف) اردو کو ہندی سے بہت قریب کر دیا (بلکہ) آج کل جو ہندی نما گیت کہے جاتے ہیں وہ (عام طور پر) انہیں بحور میں ہوتے ہیں۔“ ۱۵ میر نے یہ اور اس قسم کے تجربے بھی اپنے راگ کی تلاش میں کیے جن میں برعظیم کی روح اور اس کی موسیقی موجزن ہے۔ یہ راگ چھوٹی، درمیانی اور بڑی بحروں میں یکساں طور پر موجود ہے۔ اس راگ میں تاشے باجے کا سا زور شور اور تیز رفتاری نہیں ہے بلکہ یہ نیچے سروں میں دھیمی گے میں اٹھتا ہے اور ایک خاص بلندی تک پہنچتا ہے لیکن اس میں نشتریت اس درجہ ہے کہ وہ دلوں کو چیرتا ہوا چلا جاتا ہے۔ لفظوں اور ان کی ترتیب سے پیدا ہونے والی آوازیں، بحروں کا آہنگ، قافیوں کا استعمال، ردیف کی تکرار اور ان سب میں غم ملا لہجہ اس مخصوص راگ کو پیدا کرتا ہے جس سے ایک ایسی فضا بنتی ہے جو ہمیں مسحور کر دیتی ہے۔ یہ کیفیت وجد آفرین ہے ع ”محاسن میں بہت وجد کی حالت رہی سب کو“۔ یہ وہی مخصوص راگ ہے جو میر کے علاوہ کسی اور شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ ہم میر کو اس راگ سے پہچانتے ہیں:

جادو کی 'بڑی ہرجہ' ایات تھا اس کا

منہ کئے غزل پڑھتے عجب سحر بیان تھا

کولارج نے لکھا ہے کہ سچا شاعر روح میں موسیقی (Music in soul) لے کر پیدا ہوتا ہے۔ یہ موسیقی اس کے کردار سے ہم آہنگ ہوتی ہے اور جب اپنے ایجاز و ارتکاز سے وہ اسے درجہ کمال تک پہنچا دیتا ہے تو عظیم شاعر ہو جاتا ہے۔ میر وہ شاعر ہیں جنہوں نے اسے کمال تک پہنچایا اور عظیم شاعروں کی صف میں شامل ہو گئے۔ میر کو اپنے اس کمال کا پورا احساس تھا :

دفتر لکھے ہیں میر نے دل کے الم کے یہ

ہاں اپنے طور و طرز میں وہ فرد ہو گیا

یہ غرور، خدا کی طرح، سب فنکاروں میں ہوتا ہے مگر جس فنکار کا دعویٰ اس کے تخلیقی نقش سے پورا ہو جائے اس کا غرور سچائی کا اظہار بن جاتا ہے۔ میر کے غرور کی بھی یہی نوعیت ہے۔ وہ اپنے سامنے اور تو اور سودا کو بھی خاطر میں نہیں لاتے اور دعویٰ کرتے ہیں :

طرف مرا مشکل ہے میر اس شعر کے فن میں

یوں ہی سودا کبھو ہوتا ہے سو جاہل ہے کیا جائے

یہ بات اگر کوئی اور شاعر کہتا تو ہم اسے حقارت سے نظر انداز کر دیتے لیکن میر کا سودا کو جاہل کہنا ایک غور طلب بات ہے۔ جہالت سے مطلب محض کم علمی ہی نہیں بلکہ توازن کی وہ کمی بھی ہے جو علم سے دور ہوتی ہے۔ سودا شاعری کی پیدائشی قوت میر سے کم لے کر نہیں آئے تھے مگر الھوں نے اس قوت کو بے ہابہ اور بے تکان استعمال کیا اور وہ ایجاز و ارتکاز پیدا نہ کر سکے جو میر کے بہترین کلام میں ملتا ہے۔ دونوں کا مقابلہ ان کے اپنے زمانے میں بھی کیا گیا کہ سودا کا کلام "واہ" ہے اور میر کا کلام "آہ" ہے لیکن یہ تنقید بہت سطحی نوعیت کی ہے اور سطحی طور پر ہی ان دونوں شاعروں کا فرق نمایاں کرتی ہے۔

سودا اور میر دونوں پیدائشی شاعر تھے۔ دونوں کے اندر قوت تخیل اعلیٰ درجے کی تھی۔ دونوں کو اپنے اظہار پر پوری قدرت تھی۔ دونوں شعر کے ذریعے ہی سانس لیتے تھے لیکن دونوں میں فرق یہ ہے کہ میر کے ہاں فن میں ٹھہراؤ ہے۔ ایک ایسی افاسات ہے جس سے کلام میں فنی توازن پیدا ہو گیا ہے۔ سودا کے ہاں طبع کی ایسی روانی ہے کہ وہ کہیں نہیں رکتی بلکہ پہاڑی چشمے کی طرح تیزی سے بہتی چلی جاتی ہے۔ اسی لیے ان کے ہاں وہ ایجاز و ارتکاز

اور توازن نہیں ہے جو میر کے فن کا کمال ہے۔

میر و سودا دونوں نے کم و بیش سب اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔ سودا کی خوبی یہ ہے کہ وہ ایک سطح کی کامیابی پر صنف میں حاصل کر لیتے ہیں جب کہ میر بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں اور مثنویوں میں بھی غزل کے شاعر رہتے ہیں۔ اس بنا پر بعض اہلِ ادب نے سودا کو میر پر ترجیح دی ہے اور ان کی ترجیح کی یہ ایک وجہ ہو سکتی ہے لیکن واضح رہے کہ سودا کی ہر صنف میں کامیابی اس درجے کی نہیں ہے جس درجے کی کامیابی میر نے صرف غزل میں حاصل کی ہے۔ سودا کی ہمہ گیری قابلِ قدر ہے لیکن سودا کے ہاں ویسی انفرادیت نہیں ملتی جیسی ہمیں میر کے ہاں، خصوصیت کے ساتھ ان کی غزل میں ملتی ہے۔

سودا قصیدہ اور ہجو میر کمال حاصل کرتے ہیں جب کہ میر کا کمال غزل میں ظاہر ہوتا ہے۔ سودا خوش دل انسان ہیں۔ میر انتہائی حماس اور دردمند انسان ہیں۔ سودا کا مزاج خارجیت کی طرف ہے۔ میر اپنے دل کی دنیا میں رہتے ہیں۔ مزاجوں کے اس فرق کے پیشِ نظر ایک کا دوسرے سے مقابلہ کرنا یا ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا ممکن نہیں ہے لیکن یہ فرق ان دونوں کی الگ دنیا اور ان کی صلاحیتوں کا ایسا تضاد سامنے لاتا ہے کہ مقابلہ محض ایک ذاتی پسند و ناپسند کا معاملہ وہ جاتا ہے۔ ہمارے دور میں سودا پر میر کو ترجیح دینے کا ایک بنیادی سبب یہ ہے کہ سودا نے جس صنف (قصیدہ) میں اپنا کمال دکھایا وہ اُس دور کی چیز تھی اور یہ صنف اب متروک ہو کر محض تاریخی قدر و قیمت کی حامل رہ گئی ہے۔ رہی ہجو یہ شاعری تو وہ غنائی شاعری کے مقابلے میں ہمیشہ کم رتبہ رہی ہے۔ میر کی صنف (غزل) آج تک اسی طرح مقبولِ عام ہے اور میر اس صنفِ سخن میں سودا سے بلا شبہ بہتر ہیں۔

میر و سودا دونوں مسلم الثبوت استاد ہیں۔ دونوں نے اردو زبان کی تعمیر میں برابر کا حصہ لیا ہے۔ سودا نے اردو زبان کو مختلف اصنافِ سخن میں استعمال کر کے اسے وسعت دی ہے لیکن غزل میں جو لطافت و نفاست میر نے حاصل کی وہ سودا کو نصیب نہیں ہوئی۔ سودا کی شاعری دلچسپ اور قابلِ قدر ہے مگر ان کی شاعری دل کو اس طرح نہیں کھینچتی جس طرح میر کی شاعری۔ فن کا شعور میر کو سودا سے کہیں زیادہ ہے۔ سودا کی شاعری کا راگ جشن و طرب کا راگ ہے جبکہ میر کے راگ میں ہجر کا کثیر نشاط شامل ہے جو ہمارے دل میں اُتر جاتا ہے۔

سودا ایک بڑے شاعر ہیں۔ ان کی جودتِ طبع حیرت انگیز ہے مگر ان کی شاعری ہمارے احساس و جذبہ کی ویسی ترجمانی نہیں کرتی جیسی میر کی شاعری کرتی ہے۔ سودا انگریزی زبان کے شاعر ڈرائڈن کی طرح پہلوانِ سخن ہیں۔ وہ اپنی توتِ شعر گوئی کی بدولت ہمیں مرعوب کر دیتے ہیں۔ ان کا شعور مزاح، ان کے تخیل کی بلند پروازی اور ان کے مبالغے کی عظمت ہمیں متاثر کرتی ہے مگر میر، شیلی کی طرح کے شاعر ہیں جو ہم سے اتنے قریب آ جاتے ہیں کہ ان کے سانس کی گرمی ہمارے وجود میں اُتر جاتی ہے۔ ان کا مخصوص راگ ہمارے خون میں گردش کرنے لگتا ہے۔ قبولِ خاطر اور لطفِ سخن میں بھی میر سودا سے بہت آگے نکل جاتے ہیں۔ میر کو ہم دنیا کے عظیم شاعروں کے ساتھ پیش کر سکتے ہیں۔ آج خدائے سخن میر ہیں، سودا نہیں ہیں۔ میر کا اثر، سودا کے مقابلے میں، وقت کے ساتھ ساتھ مسلسل بڑھ رہا ہے۔ ہمارے دور کے بہت سے شعرا نے میر کی شاعری کے ایک ذرا سے رنگ سے اپنی شاعری کا رنگ بنایا ہے۔ میر کے دور سے لے کر اب تک بیشتر قابلِ ذکر شاعروں نے ان کی شاعری کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھا ہے اور ان کے رنگِ سخن سے فیض اٹھا کر اعترافِ کمال بھی کیا ہے :

- سودا تو اس غزل کو غزل در غزل ہی لکھ
ہونا ہے تجھ کو میر سے استاد کی طرف
اے مصحفی تو اور کہنا شعر کا دعویٰ
پہتا ہے یہ اندازِ سخن میر کے مونہ پر
میں ہی اے ناسخ نہیں کچھ طالبِ دیوانِ میر
کون ہے جس کو کلامِ میر کی حاجت نہیں
میر کے شعر کا احوال کہوں کیا غالب
جس کا دیوان کم از گلشنِ کشمیر نہیں
نہ ہوا پر نہ ہوا میر کا اندازِ نصیب
ذوق، یاروہ نے بہت زور غزل میں مارا
حالیؔ سخن میں شیفہ سے مستفید ہے
شاگرد میرزا کا، مقلد ہے میر کا
میر کا رنگ برتتا نہیں آسان اے داغ
اپنے دیوان سے ملا دیکھے دیوانِ ان کا
- (سودا)
(مصحفی)
(ناسخ)
(غالب)
(ذوق)
(حالی)
(داغ)

ہم ہیں کیا چیز جو اس مارِ پہ جائیں اکبر
ناسخ و ذوق بھی جب چل نہ سکے میر کے ساتھ
شعر میرے بھی ہیں ہر درد و لیکٹ حسرت
میر کا شیوہ گفتار کہنا ہے لاؤب
میر کے آگے زور چل نہ سکا
تھے بڑے میرزا یگانہ دہنگ (یگانہ)

یہ صرف چند اشعار ہیں ورنہ ایسے اشعار کی ایک قطار بنائی جا سکتی ہے۔ آئیے اب یہ بھی دیکھتے چلیں کہ مشرق و مغرب میں میر کی شاعری کا کیا مقام ہے۔

غزل گوئی کی روایت، جو عرب سے شروع ہو کر ایران میں کمال کو پہنچی ہے اور اردو شاعری کی اہم ترین صنف بن جاتی ہے، میر اس روایت کے بہترین نمائندوں میں سے ایک ہیں۔ وہ روایتِ غزل گوئی کے نہ صرف تمام تقاضے پورے کرتے ہیں بلکہ اس میں ایک ایسا نیا رنگ بھی بھرتے ہیں جو میر کا اپنا انفرادی رنگ ہے۔ اس مخصوص رنگ میں انھوں نے وہ وسعت اور گہرائی پیدا کی ہے جو آج تک کسی فارسی شاعر کو بھی میسر نہیں آئی۔ ان کی شاعری کا رنگ سدا بہار اور دائرہ آفاق ہے۔ انھوں نے عشقیہ شاعری کو نفسیاتی، اخلاقی اور فلسفیانہ عظمت سے معمور کر دیا ہے اور غم و الم کو کائنات کا حصہ بنا کر اسے رجائیت میں تبدیل کر دیا ہے جہاں غم و نشاط ایک ہو جاتے ہیں۔ میر نے شاعری میں نشتریت پیدا کر کے جذبہ و احساس کی تصویروں کو ایسا موثر بنا دیا ہے جو دنیا کی اعلیٰ ترین شاعری کی خصوصیت ہے۔ میر نے ایک ایسا طرزِ پیدا کیا ہے جو آج بھی اردو شاعری کا بنیادی طرز ہے اور جس کی وجہ سے میر، اثر کے اعتبار سے، آج بھی اسی طرح زندہ و باقی ہیں جس طرح اپنے دور میں تھے۔ ایبلٹ نے کہیں لکھا ہے کہ عظیم شاعر روایت کا مکمل نمائندہ ہوتا ہے۔ میر غزل کی روایت کے مکمل نمائندے ہیں۔ روایتِ تنقید کے لحاظ سے ایک عظیم شاعر عظیم انفرادیت کا حامل ہوتا ہے۔ میر اس لحاظ سے بھی عظیم شاعر ہیں۔ میر ایک ایسے شاعر ہیں جو تنقید کے ہر نئے نظریے کے لحاظ سے بھی ہمیشہ عظیم رہیں گے۔ ان کے ہاں کلاسیکیت اور رومانیت کا حسین امتزاج ہے۔ میر دنیا کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو ہر ملک اور ہر ادب میں عظیم سمجھے جاتے ہیں اور انھیں عالمی شاعر (World Poet) کہا جاتا ہے۔ اگر دنیا کی شاعری میں ہمیں اپنا نمائندہ بھیجنا پڑے تو ہم میر ہی کو اپنی

نمائندگی کے لیے بھیجیں گے۔ سودا، غالب اور اقبال کی اپنی انفرادیت ہے مگر جب ہم انہیں میر کے ساتھ رکھ کر دیکھتے ہیں تو شاعری کے فن، یعنی طرزِ ادا اور غنائیت میں، میر ان سب سے آگے نظر آتے ہیں۔ غزل کی روایت کے تین عظیم شاعروں کا اگر نام لیا جائے تو سعدی و حافظ کے ساتھ ہی میر کا نام آئے گا۔ حافظ کی غنائی قوتوں کو کوئی شاعر نہیں پہنچتا اور میر بھی وجدِ آفرینی میں ان سے پیچھے رہ جاتے ہیں۔ لیکن وہ حافظ کے بعد اور سعدی کے ساتھ کھڑے ہو جاتے ہیں۔ میر کے ہاں سعدی کا ساقی توازن ہے۔ وہ سادگی کے ساتھ لطافت و تہ داری پیدا کر کے اپنی غنائی قوتوں کا ویسا ہی اظہار کرتے ہیں جیسا کہ سعدی کے ہاں نظر آتا ہے۔ میر کی شخصیت سعدی کی طرح پہلو دار نہیں ہے اور نہ ان کی شاعری میں وہ وسعت ہے لیکن گہرائی، آفاقیت اور زورِ کلام میں ان کی غزل سعدی کی غزل کی ہم پایہ ہے۔ مشرق میں سعدی، حافظ اور میر ہی غزل کی روایت کے تین ممتاز ترین نمائندے ہیں۔

مغربی دنیا کے شاعروں میں میر ورجل، دانٹے، چوسر، شیکسپیئر اور گوئٹے وغیرہ کے کلماتِ شاعری تک نہیں پہنچتے اور وہ اس لیے کہ میر و مغرب کی روایتِ شاعری کے مزاج میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ مغرب کی شاعری زیادہ تر خارجی ہے اور غزل داخلی شاعری ہے۔ مغرب میں داخلی شاعری کے ممتاز نمائندے، رومانیت کے آغاز کے ساتھ اسیں صدی میں ابھرنا شروع ہوئے جن میں وردسورث، کولرج، ہاٹن، شیلی، کیٹس انگریزی کے، ہیوگو اور بودلئیر فرانسیسی کے اور ہولڈین اور ہائٹس جرمنی کے ممتاز شعرا ہیں۔ ان شعرا کی طرح میر کی فطرت بھی رومانی ہے۔ میر کے ہاں بودلئیر کا غم ہے۔ ہائٹس کا راگ اور سادگی ہے اور زورِ کلام میں وہ شیلی کی طرح نظر آتے ہیں۔ ہم پہلے کہیں لکھ آئے ہیں کہ میر اور شیلی دونوں نے ایک ہی بات کہی ہے لیکن شیلی (Shelly) کے غم میں غمِ بغاوت (Melancholy of Revolt) ہے اور میر کا غم، کیٹس (Keats) کی طرح صبر و تسلیم و رضا کی غم گینی (Melancholy of Submission) کا حامل ہے۔ میر اسے ایک حقیقت مان کر صبر و رضا کا ثبوت دیتے ہیں اور بودلئیر کی طرح اسے آفاقیت سے ہم کنار کر دیتے ہیں۔ میر کے کلام کی ہفتگی، زور اور فن ان شعرا سے کسی طرح کم نہیں ہے۔ وہ ان عظیم رومانی شعرا کے ہم رتبہ ہیں۔ جدید شاعری کا جو عالمی رنگ ہے اس میں بھی میر عالمی شاعروں کے ساتھ کھڑے نظر آتے ہیں۔

میر نے اپنی تخلیقی قوتوں سے زندگی کا رس ٹھوڑ کر اسے اپنی شاعری کے

کوڑے میں بند کر دیا ہے۔ جب تک زندگی باقی ہے میر کی شاعری بھی باقی رہے گی۔ آنے والے زمانوں میں شاعری اپنا چولا بدلے گی، جیسا کہ میر کے زمانے سے اب تک بدلتی رہی ہے، لیکن میر کی مشعل اسی طرح روشن رہے گی جیسی اب تک روشن رہی ہے:

جانے کا نہیں شور سخن کا مرے ہرگز

تا حشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا

میر کی غزل کا یہ مطالعہ نامکمل رہ جائے گا اگر زبان کے سلسلے میں ان کی خدمات کا جائزہ نہ لیا جائے۔ میر نے گئی کوچوں اور جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بولی جانے والی عام بول چال کی زبان کو شاعری میں استعمال کر کے ایک وقت دو کام کیے۔ ایک یہ کہ شاعری کا رشتہ براہِ راست سارے معاشرے سے جوڑ دیا اور دوسرے یہ کہ عام بول چال کی زبان تخلیقی شعور کی پھٹی میں پک کر ایسی نکھری کہ اس کی قوتِ اظہار دوچند ہو گئی اور اس کا ارتقا تیز ہو گیا۔ اس زبان کا مقابلہ اگر آبرو و ناجی کی زبان سے کیا جائے، جو ولی کی زبان سے اگلا قدم ہے، تو ہمیں آبرو و ناجی کی زبان محدود اور گنجلک نظر آتی ہے اور میر کی زبان جامعیت و ہمہ گیریت کے ساتھ صاف و ہر قوت نظر آتی ہے۔ میر کے ہاں زبان کی سطح پر ایک گہرے فنی شعور اور موزوں ترین لفظوں کو شعر میں جانے اور ٹانکنے کا احساس ہوتا ہے۔ میر نے متداول جذبات و احساسات کو بول چال کی زبان میں اس طور پر سمویا کہ اس سے ایک وقت شاعری اور زبان دونوں کے سامنے نئے نئے امکانات کے دروازے کھل گئے۔ اس میں جرأت و مصحفی کی زبان کے امکانات بھی موجود ہیں اور نظیر اکبر آبادی، غالب، موسیٰ اور داغ وغیرہ کی زبان کے بھی۔ تخلیقی و فنی سطح پر یہ ایک بہت عظیم تجربہ تھا جسے میر نے نہایت کامیابی کے ساتھ انجام دیا۔ میر کی زبان فارسی کے زیر اثر نہیں ہے بلکہ فارسی الفاظ و تراکیبِ اردو کے مزاج میں ڈھل کر ایک نئی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ میر کی زبان فارسی کے اقتدار کو غم کر کے اردو کی حاکمیت قائم کر دیتی ہے۔ میر کی شاعری خالص اردو زبان کی شاعری ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے میر کا یہ شعر دیکھیں:

اے تو آوے نہ جاوے بے قراری

اس شعر میں صرف ایک لفظ بے قراری کا تعلق فارسی عربی زبان سے ہے۔ شعر میں بے قراری کا لفظ کلیدی حیثیت کے باوجود اس طور سے دوسرے لفظوں کے زیر اثر ہے کہ اس لفظ کے معنی معلوم ہوئے بغیر بھی شعر کا اثر و مفہوم

سننے والے تک پہنچ جاتا ہے۔ بے قراری کے معنی کی تشریح اس شعر کے دوسرے الفاظ کر رہے ہیں۔ میر کا ایک شعر ہے :

مصائب اور تھے پر دل کا جانا عجب ایک سانحہ سا ہو گیا ہے

اس شعر میں کل ۱۴ الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں سے چار لفظ — مصائب ، دل ، عجب ، سانحہ — عربی فارسی کے ہیں۔ دل اور عجب عام الفاظ ہیں جو وہ زمرہ کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں لیکن مصائب اور سانحہ خواص ہوتے ہیں۔ میر نے ان چار لفظوں کو دوسرے نو لفظوں کے ساتھ اس طور پر بٹھایا ہے کہ مصائب اور سانحہ کے معنی معلوم ہونے بغیر بھی شعر کا اثر اور مفہوم قاری تک پہنچ جاتا ہے اور ان الفاظ کے معنی خود بخود اس پر واضح ہو جاتے ہیں۔ یہ چار الفاظ شعر کی زبان پر حاوی نہیں ہیں بلکہ دوسرے لفظوں کے ساتھ مل کر ان جیسے ہی ہو گئے ہیں۔ میر کا ایک اور شعر دیکھیے :

لبنے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو

بے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

اس میں نام ، خیر ، صاحب ، خواب چار لفظ فارسی عربی کے ہیں لیکن یہ چاروں لفظ عام بول چال کا اسی طرح حصہ ہیں جس طرح اس شعر کے دوسرے الفاظ۔ یہاں اردو زبان کی وہ صورت وجود میں آتی ہے جسے ہم خالص اردو کہتے ہیں۔ مخصوص لہجے کے ساتھ زبان کی یہ صورت میر کی دین ہے۔ یہ کام اتنا مشکل اور بڑا تھا کہ اس میں کامیابیوں اور ناکامیوں کو الگ الگ کرنا مشکل ہے۔ میر ناکامیوں سے کامیابیوں کی طرف بڑھے ہیں۔ یہ دونوں ان کے تخلیقی عمل کا حصہ ہیں۔ ان کا ہست ان کے بلند سے وابستہ ہے اور ان کے درمیان رشتہ تلاش کر کے ہی ہم میر کے تخلیقی و فنی عمل کو سمجھ سکتے ہیں۔ دائرے نے لکھا ہے کہ ”بہتر چیزیں بدتر سے مل کر بدتر میں بھی بہتری پیدا کر دیتی ہیں۔ یہ بات اس وقت صحیح ہے جب کہ امتزا۔ مکمل ہو۔ ۱۶۰۰ء میر کے ہاں یہ امتزاج اپنی تکمیل کی ایک منزل سر کر لیتا ہے۔

عام بول چال کے استعمال کی میر کے ہاں دو صورتیں ملتی ہیں۔ ایک وہ کہ جہاں عام لفظوں اور محاوروں کو شعر میں پورے طور پر سمو کر وہ ایک جان نہ بنا سکے یا شعر میں ابتذال پیدا ہو گیا۔ دوسری وہ ، جہاں ایک جان ہونے سے شعر میں نشتریت اور ضرب المثل بننے کی قوت پیدا ہو گئی۔ پہلی صورت کے یہ چند شعر دیکھیے :

خوف ہم کو نہیں جنوں سے کچھ یوں تو مجنوں کے بھی چچا ہیں ہم

چوٹے دل کے ہیں بتاں مشہور بس یہی اعتبار رکھتے ہیں
خرابی کچھ نہ پوچھو ملکیت دل کی غارت کی
عموں نے آج کل سنیو وہ آبادی ہی غارت کی
کہنے لگا کہ وہی ہک اتنا کیوں ہوا ہے سڑی اے جا بھی
ہمیں غش آ گیا تھا وہ بدن دیکھ بڑی کاہل لٹی ہے جانت ہر سے
نہ پوچھ کچھ لبر ترسا بچے کی کیفیت
کہوں تو دختر رز کی فلاں جل جاوے
مطلب کو تو پہنچتے نہیں اندھے کے سے طور
ہم مارے پھرے ہیں یونہی ٹپتے ٹوٹے
مت ان نمازیوں کو خانہ ساز دیں جالو
کہ ایک اینٹ کی خاطر یہ ڈھاتے ہیں گے مسیت

میر ہر قسم کے لفظوں ، محاوروں کے استعمال کا تجربہ کرنے سے نہیں ڈرتے۔ کامیابی ناکامی کا پتا تو استعمال کے بعد ہی چل سکتا ہے۔ یہاں بھی وہ عام زبان کو تخلیقی چاشنی دینے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ان کا لہجہ اور طرز یہاں بھی موجود ہے۔ اسی تجربے میں جہاں وہ کامیاب ہوئے ہیں تو ایسے کامیاب ہیں کہ ان کا شعر جادو اثر ہو کر ہماری زبان کا حصہ بن جاتا ہے۔ یہی وہ دوسری صورت ہے جہاں میر میر بن جاتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

اب تو جاتے ہیں بت کدے سے میر پھر ملیں گے اگر خدا لایا
میر صاحب زمانہ۔ نازک ہے دونوں ہاتھوں سے تھامے دستار
شکوہ آبلہ ابھی سے میر ہے پیسارے ہنوز دلی دور
ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے
بہت سعی کرینے کو مر رہئے میر اس اہنسا کو اتنا ہی مقدور ہے

حدیث زلف دراز اس کے منہ کی بات بڑی

کبھو کے دن ہیں بڑے یاں کبھو کی رات بڑی

پہرے ہیں میر خوار کوئی پوچھتا نہیں

اس عاشق میں عزت سادات بھی گئی

یہاں عام بول چال کی زبان تخلیقی چاشنی کے ساتھ ایک ایسی شائستگی میں ڈھل گئی ہے جو بیک وقت عام و خاص سب کے لیے قابل قبول ہے۔ اس تخلیقی عمل نے زبان کے اندر اثر بیان کی وہ قوت پیدا کر دی کہ وہ زبان ، جو آرزو کے دور میں لڑکھڑا لڑکھڑا کر چلتا سیکھ رہی تھی ، میر کے دور میں میر کے ساتھ ہی

ایک مستقل ادبی زبان بن گئی۔ میر نے عام بول چال کی زبان کو شاعری کی زبان بنا کر جاگیردارانہ ذہنیت کا وہ بت بھی توڑ دیا جس نے زبان کی حقیقی ترقی کے راستے کو روک رکھا تھا۔ یہ اتنا بڑا اور مثالی تجربہ تھا کہ ہر دور کو زبان کی سطح پر یہ کام مسلسل کرتے رہنے کی ضرورت ہے۔ ہندی الفاظ کا اخراج بھی عام زبان کے استعمال کا نتیجہ تھا۔ آبرو و لاجی کے دور میں ہندی الفاظ ایک تو تلاشِ اہام کی وجہ سے مصنوعی طور پر استعمال ہو رہے تھے یا پھر روایتِ ولی کی پیروی میں اس دور کے شعرا انجھو، سجن، پریم، پریت، ادھ، موہن، درین، درم، دوجا وغیرہ کے الفاظ استعمال کر رہے تھے۔ میر کے ہاں یہ دونوں وجہیں نہیں تھیں۔ وہ تو صرف ان الفاظ کو استعمال کر رہے تھے جو عام بول چال کی زبان کا حصہ تھے۔ یہی ان کا معیار تھا۔ ع ”آیا نہیں یہ لفظ تو ہندی زبان کے بیچ“۔ اسی معیار کے پیش نظر متعدد ہندی و پراکرتی الفاظ میر کی شاعری میں استعمال ہوئے ہیں، مثلاً لدان، موند، مندے، تنک، نگر، ٹپ، موئے، سمن، شکا، ہران، کسالا، سین اور ہون، وسواس، ٹھنت، گون، جمدر، بھسنت، سدھ، بچن، بندیل، تد، ٹھوڑ، چترے، دمیر، اچرج، سانجھ، بھچک، کڈھ، پرکھا، بھکھ، ڈانگ وغیرہ۔ جب تک یہ الفاظ عام بول چال میں استعمال ہوتے رہے میر کی شاعری میں بھی استعمال ہوتے رہے اور جب عام زبان سے خارج ہوئے تو میر کی شاعری سے بھی خارج ہو گئے۔ دیوانِ اول میں ان کی تعداد زیادہ ہے۔ دیوانِ دوم میں یہ تعداد کم ہو جاتی ہے اور دیوانِ ششم تک یہ تعداد اور کم ہو جاتی ہے۔

میر کے ہاں یہی صورتِ فارسی تراکیب کے ساتھ ہے۔ دیوانِ اول میں فارسی تراکیب خاصی بڑی تعداد میں نظر آتی ہیں لیکن وقت کے ساتھ ساتھ ان کی تعداد کم سے کم تر ہوتی دیوانِ ششم میں بہت کم ہو جاتی ہے۔ اب میر ان تراکیب کے بغیر اپنی بات کہنے پر پوری طرح قادر ہو گئے ہیں۔ لیکن یہ فارسی تراکیب جس طور پر میر کے شعر میں آتی ہیں، اردو اسلوب کا حصہ بن کر آتی ہیں۔ خالص اردو میں اضافت نہیں ہے۔ فارسی میں دو یا دو سے زیادہ لفظوں کو اضافت سے جوڑ کر مرکب شکلی بناتے ہیں۔ اضافت کا فائدہ یہ ہے کہ اس سے اظہار میں اختصار پیدا ہو جاتا ہے اور ”کا، کی، کے“ کے استعمال سے جو طوالت اور جھول پیدا ہوتا ہے وہ اضافت سے برجستگی میں بدل جاتا ہے۔ اسی لیے فارسی اضافتِ اردو نظم و لہر کا ایک جزو بن گئی ہے۔ میر کے بابِ فارسی تراکیب کی بھی دو صورتیں ہیں۔ ایک وہ تراکیب جو فارسی شاعری سے براہِ راست آئی

ہیں اور دوسری وہ تراکیب جنہیں میر نے اپنے باطن کے اظہار کے لیے خود وضع کیا ہے۔ میر کے ہاں ان دونوں قسم کی تراکیب کی نوعیت واضح کرنے کے لیے ہم یہاں میر کے کلام سے چند فارسی تراکیب درج کرتے ہیں :

”کشتہ“ ستم - برنگر سبز نورستہ - ہائمال صد جفا - سبز یگانہ - صد خانماں خراب - ٹاوکر بے خطا - کشتگانِ عشق - زہروانِ راہِ فنا - بے خودانِ محفلِ تصویر - سنگِ گرانِ عشق - صیدِ فائواں - نیمکِ مرغِ کباب - طائرِ رنگِ حنا - دیدہ حیرانِ تماشاہائی - طائرِ سدرہ - سرشبنِ رہِ مے خانہ - چشمِ پشتِ پا - شعلہٴ ہر بیچ و تاب - خاکِ افتادہ ویرانہ - عہدِ وفائے گل - صفحہٴ ہستی - جریدہٴ عالم - سعیِ طوفِ حرم - طائرِ پربریدہ - مرغِ گرفتار - آوازِ دل خراش - دیدہ خوبار - دیدہ بے اختیار - چشمِ گریہ ناک - گدائے کوئے محبت - اسیرانِ بلا - سجادہٴ بے ثلہ - گردنِ مینائے شراب - حیرانی دیدار - جلوہ گہ یار - گیسوئے مشک بو - صفحہٴ خاطر - نو گرفتارِ دامِ زلف - سرِ پُرشور - داخلِ خدامِ ادب - دلِ خانہ خراب - دامنِ گلچینِ چمن - پسِ دیوارِ گلشن - شامِ شبِ وصال - حسرتِ وصل - خیالِ رخِ دوست - بسیاریِ الم - ذوقِ جرات - لطفِ قبائے تنگ - آتشِ سوزانِ عشق - قربانِ گہِ وفا - خنجرِ بیداد - حجابِ رخِ دلدار - زرِ داغِ دل - سیرِ سرِ کوچہ و بازار - گردونِ تنک حوصلہ - مرغانِ گرفتارِ چمن - مردنِ دشوار - دانہٴ اشک - منقارِ زیرِ پر - شمعِ آخرِ شب - آتشِ گل - مانندٴ نقشِ پا - مردنِ دشوارِ رفتگان - تکلیفِ باغ - تیر تیرِ ستم - حرفِ شگونِ وصلِ یار - چراغِ زیرِ دامن - غافلانِ دہر - چشمکِ گل - میلانِ دلربا وغیرہ وغیرہ۔“

یہ تراکیب میر کے کلام میں اردو اسلوب کا حصہ بن کر آتی ہیں لیکن میر کے کلام میں ایسے شعر بھی ملتے ہیں جن میں ایک مصرع تراکیب کی وجہ سے پورے طور پر فارسی ہے اور دوسرا مصرع اردو۔ ان اشعار میں میرزا غالب کے اسلوبِ شاعری کے امکانات اس طور پر ابھرتے ہیں کہ اگر انہیں کلامِ غالب میں ملا دیا جائے تو پہچان دشوار ہوگی۔ یہ چند اشعار دیکھیے :

داغِ فراق و حسرتِ وصل ، آرزوئے شوق
سب ساتھ زہرِ خاک بھی ہنگامہ لے گیا

گر می عشق مالع نشو و نما ہوئی
میں وہ نہال تھا کہ اکا اور جل گیا
اشک تر ، قطرہ خون ، لخت جگر ، پارہ دل
ایک سے ایک عدو آنکھ سے بہت نکلا
کافر کافر مڑے پار و دل زار و لزار
گنہ گنہ ایسے شنائی کی چھڑایا نہ گیا
چشم سفید و اشک سرخ آہ دل حزین ہے ہاں
شیشہ نہیں ہے مے نہیں ابر نہیں ہوا نہیں
درد دل ، زخم جگر ، کلفت غم ، داغ فراق
آہ عالم سے مرے ساتھ چلا کیا کیا کچھ
غم فراق ہے دیباچہ گرد عیش وصال
لفظ مزا ہی نہیں عشق میں ہلا بھی ہے

فارسی روایت کی پیروی کے باوجود یہ فارسی پن میر کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا۔ یہ بھی میر کا ایک تجربہ تھا۔ جب میر اس اسلوب سے گزر کر اردو اسلوب کی طرف آئے تو وہ انفرادیت پیدا ہوئی جسے ہم رنگ میر کہتے ہیں۔ میر کی آواز اردو زبان کی آواز ہے۔

شاعری کی سطح پر جہاں میر نے فارسی شعروں کو اردو کے قالب میں ڈھالا ، جن کی مثالیں ہم پہلے کسی باب میں دے آئے ہیں ، وہاں بہت سے محاورات اور فارسی مصدریوں کو بھی مرگب مصدریوں کی صورت میں اردو میں ڈھالا ہے۔ مثلاً :

ع آج تاج شد نہ سر کو فرو لاؤں تیرے پس (ص ۳۷)

ع شاید لون میر کس کو اہل عمل سے میں (ص ۱۳۳)

ع آتی ہے بہار اب ہمیں زنجیر کریں گے (ص ۱۳۰)

ع دیکھا اے جس شخص نے اس کو عجب آہا (ص ۳۵۹)

میر کی زبان کا بڑا حصہ آج بھی زندہ ہے لیکن بعض صورتیں ایسی ہیں جو متروک ہو گئی ہیں یا تبدیل ہو کر نئی شکل میں آ گئی ہیں۔ ان میں سے چند ہم یہاں درج کرتے ہیں :

(۱) میر سے پہلے ”کبھی“ کے لیے کدھیں ، کدھی ، کدھیں مدھیں کے الفاظ استعمال ہوتے تھے۔ پہلی بار مضمون اور لاجی کے ہاں ”کبھو“

کا لفظ ملتا ہے۔ میر کے ہاں یہی ترقی یافتہ شکل (کبھو) ملتی ہے

جسے میر نے دیوان اول سے لے کر دیوان ششم تک مسلسل استعمال کیا ہے۔ مثلاً :

ع میں بھی کبھو کسو کا سر پر غرور تھا (دیوان اول)

ع تم کبھو میر کو چاہو سو کہ چاہیں ہیں تمہیں (دیوان سوم)

ع جو ہاں سے اٹھ گئے ہیں وے پھر کبھو نہ آئے (دیوان ششم)

آج اس لفظ نے ”کبھی“ کی شکل اختیار کر لی ہے۔

(۲) یہی صورت لفظ ”کسو“ کے ساتھ ہے۔ یہ بھی مسلسل دیوان اول

سے لے کر ششم تک یکساں طور پر استعمال ہوا ہے۔ مثلاً :

ع نادان یہاں کسو کا کسو کو بھی غم ہوا (دیوان اول)

ع کہتا تھا کسو سے کچھ تکتا تھا کسو کا منہ (دیوان سوم)

ع کسو سے دل بہارا پھر لگا ہے (دیوان ششم)

(۳) میر ”تیں“ کا لفظ بھی طرح طرح سے استعمال کرتے ہیں۔ آج بھی

کبھی کبھار یہ لفظ سننے یا دیکھنے میں آ جاتا ہے۔ میر کے زمانے

میں یہ مستند تھا اور فصحا اسے استعمال کرتے تھے :

ع پہنچا جو آپ کو تو میں پہنچا خدا کے تیں (دیوان اول)

ع کب تک تظلم آہ بھلا مرگ کے تیں (دیوان اول)

ع اس دم تیں مجھ میں بھی اگر جان رہے گا (دیوان اول)

ع اب تو تیرے تیں قرار ہوا (دیوان اول)

ع ہجر کی شب کو یاں تیں تڑپھا (دیوان سوم)

ع ہوتا ہے دو پھر کے تیں سر پر آفتاب (دیوان ششم)

(۴) میر کے ہاں ایدھر ، اودھر ، کدھر ، کیدھر ، جدھر اور اُدھر ،

اودھر سب استعمال ہوئے ہیں۔ انشاء اللہ خاں نے لکھا ہے کہ ”شہر

قدیم کے رہنے والے اُدھر کو ایدھر ، اُدھر کو اودھر ، کدھر کو

کیدھر کہتے ہیں۔“ آج صرف اُدھر ، اُدھر استعمال ہوتا ہے اور

جدھر کے بجائے جس طرف مستعمل ہے لیکن بولنے میں جدھر اب

بھی عام ہے :

ع لام اس کا لیا اُدھر اودھر (دیوان اول)

ع دل ہے جدھر کو اودھر کچھ آگ سی لگی تھی (دیوان سوم)

ع ہم دل جلوں کی خاک جہاں میں کدھر نہیں

ع اب کھو اس شہر لاپرواہ سے کیدھر جائے (دیوان اول)

ع غریب و رعنائی اُدھر بدحالی و خواری اُدھر (دیوان ششم)
 ع ان نے راہ اب نکالی ایدھر اس کا گزار نہیں (دیوان ششم)
 (۵) ”گوٹیا“ کا استعمال دیوان اول میں ملتا ہے لیکن دیوان ششم میں یہ
 ”گوٹیا“ کی شکل اختیار کر لیتا ہے :

ع گوٹیا جنس ناروا ہیں ہم (دیوان اول)
 ع گوٹیا باب اجابت ہجر میں تیغا ہوا (دیوان اول)
 ع تھے دست بستہ حاضر خدمت میں میر گوٹیا (دیوان ششم)
 ع میر گوٹیا کہ وے جہاں سے گئے (دیوان ششم)
 (۶) ”ٹک“ کا استعمال میر کے ہاں ساری کلیات میں شروع سے آخر تک
 ملتا ہے۔ یہ لفظ اب متروک ہے۔

ع ٹک میر جگر سوختہ کی جلد خبر لے (دیوان اول)
 ع جگر حال میر پر بھی تک انفات شاہا (دیوان ششم)
 (۷) ”کنے“ کا استعمال قدیم اردو میں بھی ملتا ہے۔ دکنی اردو اور دلی
 کے کلی کوچوں میں آج بھی سننے میں آتا ہے۔ میر کے زمانے میں
 یہ عوام و خواص دونوں میں رائج تھا :

ع کہ ٹک بھی اس کنے اس بن رہا نہیں جاتا (دیوان اول)
 (۸) میر ”لوہو“ بھی استعمال کرتے ہیں اور لوہو بھی۔ آج ”لہو“ مروج
 ہے لیکن جدید شاعری میں اب ”لوہو“ پھر نظر آنے لگا ہے۔
 ع چاک ہوا دل ٹکڑے جگر ہے لوہو روئے آنکھوں سے

(دیوان چہارم)
 ع ہر گل ہے اس چمن میں ساغر بھرا لہو کا (دیوان اول)
 (۹) چند اور الفاظ کا استعمال جو اب متروک ہیں :

وہیں ع گل کو بھی میری خاک پہ وویں لٹائے
 ووں ع یوں بھی مشکل ہے ووں بھی مشکل ہے
 تب تک ع گرمی کرے وہ مجھ سے جب تک تب تک میں
 ہی سرد ہوا
 ع شوخ چشمی تری پردے میں ہے جب تک تب
 تک

تب سے ع دل ہم پہنچا بدن میں تپ سے سارا تن جلا
 جہاں کا تہاں ع حیرت سے آفتاب جہاں کا تہاں رہا

ع لک لہار جدائی ہوں میں آہی تیں پر
 ع منہ نکا ہی کرے ہے جس تیں کا
 ع دی آگ رنگ گل نے واں اے جیا چمن کو
 ع بے تاب و توان یوں میں کاہے کو تلف ہوتا
 ع مانند شمع مجھ کو کاہے کے تیں جلا یا
 ع ہو اس سے جہاں سیاہ قد بھی
 ع دل نے اب زور بے قرار کیا
 ع میر شاعر بھی زور کوئی تھا
 ع شیخ مت روکش ہو مستوں کا تو اس جیسے اہر
 ع دیکھا اے جس شخص نے اس کو عیب آیا
 (۱۰) ہائے مخلوط (۵) کا استعمال ”قدیم اردو“ میں کثرت سے ملتا ہے
 لیکن وقت کے ساتھ ساتھ بعض لفظوں میں سے یہ آواز متروک ہو
 گئی۔ میر کے ہاں ہونٹھ۔ سناپٹا۔ جھوٹھ۔ بھل (ہل)۔ بھیکھ
 (بھیک)۔ مچھلکا (مچلکا)۔ تڑپھا (تڑپا) میں ہائے مخلوط ملتی ہے مثلاً :
 ع ٹک ہونٹھ ہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے (دیوان اول)
 ع اچنبھا ہے نظر بازوں کو ان ہونٹھوں کی لالی کا (دیوان ششم)
 ع انہیں سناپٹوں میں جی جلا تھا (دیوان ششم)
 ع رو طلب میں گرے ہوئے سر کے بھل ہم بھی (دیوان اول)
 ع دلی میں آج بھیکھ بھی ملتی نہیں انہیں (دیوان اول)
 ع کن نے لیا ہے تم سے مچھلکا کہ داد دو (دیوان اول)
 ع تڑپھنا بھی دیکھا نہ ہسل کا اپنے (دیوان اول)
 ع جوتھ اس کا نشان نہ دو یارو (دیوان ششم)
 دیوان اول میں ہائے مخلوط کا استعمال زیادہ ہے لیکن دیوان ششم میں کم
 ہو گیا ہے۔

(۱۱) ”تا“ کا استعمال میر طرح طرح سے کرتے ہیں۔ ”تا“ اب اس طرح
 استعمال نہیں ہوتا :

ع تا بروح الامیں شکار ہوا (دیوان اول)
 ع ہوتا نہ دل کا تا یہ سرانجام عشق میں (دیوان اول)
 ع اک لطرہ آب تا میں اس آگ کو بپھاؤں (دیوان اول)
 ع سیر کی ہم نے آٹھ کے کا صورت (دیوان سوم)

(۱۲) علامتِ فاعلی ”نے“ کا استعمال قدیم اردو میں کم تھا۔ بعد میں ضرورتِ شعری کے مطابق یہ کبھی محذوف ہوا اور کبھی استعمال ہوا۔ یہی صورت میر کے ہاں دیوانِ اول سے لے کر دیوانِ ششم تک ملتی ہے لیکن دیوانِ پنجم و ششم میں ”نے“ کو محذوف کرنا کم ہو جاتا ہے۔ ”نے“ موجود کی تو وہی صورت ہے جو آج بھی مستعمل ہے لیکن ”نے“ محذوف کی میر کے ہاں یہ صورت ملتی ہے :

ع اس دل کی مملکت کو اب ہم تراب کیا (دیوان اول)
ع اچھے کچھ آثار نہ تھے میں اس بیمار کو دیکھا ہے

(دیوان سوم)
ع دہر میں ہستی بلندی برسوں تک دیکھی ہے میں (دیوان ششم)
(۱۳) میر کے ہاں زمانہٴ حال کے برخلاف بعض الفاظ کی تذکیر و تالیث میں فرق ہے۔ مثلاً :

جان (مذکر) ع اس دم تئیں مجھ میں بھی اگر جان رہے گا (دیوان اول)

سیر (مذکر) ع کل سیر کیا ہم نے سمندر کو بھی جا کر (دیوان اول)

بلبل (مذکر) ع گل و بلبل بہار میں دیکھا (دیوان اول)
شام (مذکر) ع اور ان کا بھی شام ہوتا ہے (دیوان اول)

قلم (مونث) ع قلم ہاتھ آگئی ہوگی تو سوسو خط لکھا ہوگا (دیوان اول)

(۱۴) میر کے ہاں جمع بنانے کے کئی طریقے ملتے ہیں :

”وں“ لگا کر ع دیکھا نہ اسے دور سے بھی منتظروں نے (دیوان اول)

ع ہے اس کے حرفِ زیر لبی کا سیہوں میں ذکر (دیوان اول)

ع کوہوں کی کمر تک بھی جا پہنچی ہے سیرابی (دیوان اول)

ع قصر و مکان و منزل ایکوں کو سب جگہ ہے (دیوان سوم)

”ان“ لگا کر ع یہ تمہاری ان دلوں دوستانہ مرہ جس کے غم میں ہے خون چکان

”لی“ کی جمع ”لیاں“
ع چٹائیں دیکھ لیاں بے وفائیاں دیکھیں (دیوان اول)
”کی“ کی جمع ”کیاں“

ع اس چرخ نے کیاں ہیں ہم سے بہت ادائیں (دیوان اول)
میر جہاں بے لطف سے ”بے لطفیاں“ بناتے ہیں وہاں بہارا سے بہاریاں ، گزرتی سے گزرتیاں ، ساری سے ساریاں ، ہاری سے ہاریاں ، مانی سے مانیاں ، جانی سے جانیاں ، ملی سے ملیاں ، ہلی سے ہلیاں وغیرہ بناتے ہیں۔ یہ صورت صفت ، ضمیر ، فعل ، حرف سب میں ملتی ہے :

ع مدت رہیں گی یاد یہ باتیں بہاریاں (دیوان اول)
ع روئے گزرتیاں ہیں ہمیں راتیں سازیاں (دیوان اول)

ع جان کھیاں ہماری بہت سہل جانیاں (دیوان اول)
قدیم اردو میں جمع کا ایک عام اصول یہ تھا کہ اگر فاعل جمع ہے تو فعل بھی جمع لاتے تھے۔ اٹھارویں صدی میں یہ ایک عام مروج طریقہ تھا جس کی مثالیں ہم آبرو ، حاتم وغیرہ کے ہاں بھی درج کر آئے ہیں۔ یہی صورت کئی غزلوں اور بہت سے اشعار میں میر کے ہاں بھی ملتی ہے :

ع عاشقوں میں برچھیاں چلوائیاں (دیوان اول)
ع ان نے باتیں ہی ہمیں بتلائیاں (دیوان اول)

ع پتکیں جھکا لیاں ہیں آنکھیں چرا لیاں ہیں (دیوان سوم)

ان کے علاوہ چوٹ کی جمع چوٹوں ، التفات کی جمع التفاتیں ، نیند کی نیندوں ، طرز کی طرزوں ، غم زدہ کی غم زدے ، بد وضعی کی بد وضعیں ، آوارہ کی آوارگوں ، مزار کی مزاریں ، کنارہ کی کناریں ، اندوہگین کی اندوہگینوں وغیرہ ملتی ہیں۔

(۱۵) میر عربی فارسی اسما کے آخر میں ”ی“ لگا کر دو کام لیتے ہیں۔ ایک تو اس طریقے سے اسم فاعل بنا لیتے ہیں اور دوسرے سے صفت بنا لیتے ہیں۔ قدیم اردو میں بھی یہ طریقہ عام تھا۔ اس دور کے اور شاعروں کے ہاں بھی یہ ملتا ہے جس کی مثالیں ہم پہلے درج کر آئے ہیں۔ میر کے ہاں اس کی یہ صورتیں ملتی ہیں :

سفری = مسافر ع اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا (دیوان اول)
 زنجیری = قیدی ع چمن میں ہم بھی زنجیری رہے ہیں

(دیوان اول)
 تلاشی = متلاشی ع جو کوئی تلاشی ہو ترا آہ کدھر جائے

(دیوان اول)
 ع جبرتی ہے یہ آئینہ کس کا (دیوان اول)

ع نازکی اس کے لب کی کیا کہیے (دیوان اول)
 ع جو ہو اختاری تو اودھر نہ جائیں

(دیوان سوم)

ان کے علاوہ خطرناکی ، ہلاکی ، آزادی ، مے خواری ، عیاری وغیرہ بھی ملتے ہیں ۔

(۱۶) قدیم اردو میں ہندی اور فارسی ، عربی ، ترکی لفظوں کو و عطف سے جوڑ دیتے تھے ۔ میر کے دور میں بھی جی صورت ملتی ہے لیکن میر کے بعد کے دور میں ہندی و فارسی عربی لفظوں کو و عطف اور علامت اضافت سے جوڑنے کا قاعدہ متروک کر دیا گیا جو آج تک رائج ہے اور ایک ایسی بے جا پابندی ہے جس نے قوتِ اظہار اور اختصار کے ساتھ وسعتِ بیان کو مجروح کیا ہے ۔ ۱۸ میر کے ہاں و عطف اور اضافت کی چند صورتیں یہ ہیں :

و عطف ع لغزش بڑی ہوئی تھی ولیکن سنبھل گیا (دیوان اول)

ع اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں (دیوان اول)

ع لبی کا خویش و بھائی حیدر کتار کہتے ہیں (دیوان اول)

ع کوئی اخلاص و پیار رہتا ہے (دیوان اول)

اضافت ع اس طفل لا سمجھ کو کہاں تک پڑھائیے (دیوان اول)

(۱۷) ضائر کے سلسلے میں بھی میر کے ہاں ایسی صورتیں ملتی ہیں جو بعد کے دور میں متروک ہو گئیں ؛ مثلاً ضمیر واحد غائب ”وہ“ کی جمع غائب ”وے“ ملتی ہے ۔ یہ صورت دیوان اول سے دیوان ششم تک یکساں ملتی ہے ۔ مثلاً :

ع موقوف حشر پر ہے سو آئے بھی وے نہیں (دیوان اول)

ع جو شہرہ نامور تھے یا رب کہاں گئے وے (دیوان ششم)

اور دوسری صورتیں یہ ہیں :

ان نے ع چھوڑا وفا کو ان نے سروت کو کیا ہوا (دیوان اول)

ع نہ سیدھی طرح سے ان نے مرا سلام لیا (دیوان اول)

الہوں کا ع نام آج کوئی یاں نہیں لیتا ہے الہوں کا (دیوان اول)

تیں (تو) ع تیں آہ عشق بازی چوڑی عجب بچھائی (دیوان اول)

کن نے ع نہ جالا تجھ سے یہ کن نے کہا تھا (دیوان ششم)

انہوں میں ع الہوں میں جو کہ ترے محو سجدہ رہتے ہیں (دیوان اول)

انہوں سے ع خار و خس الجھے ہیں آہی بٹ الہوں سے کیا رکھیں (دیوان چہارم)

یہ کی جمع لے ع برقی و شرار و شعلہ و پروانہ سب ہیں لے (دیوان سوم)

مجھ بجائے میرے ع ترے نہ آج کے آنے میں صبح کے مجھ پاس (دیوان اول)

تمہیں بجائے ع تلوار مارنا تو تمہیں کھیل ہے ولے (دیوان اول)

تمہارے لیے ع کا ہے کو بے تاب و توان یوں میں کالجے کو تلف ہوتا (دیوان اول)

جو اور سو ع جو جو ظلم کیے ہیں تم نے سو سو ہم نے (دیوان اول)

کا استعمال ع اٹھائے ہیں ان کے علاوہ ضمیر کے استعمال کی ساری جدید صورتیں بھی ملتی ہیں ۔

ہم نے صرف وہ صورتیں دی ہیں جو آج کے دور سے مختلف ہیں ۔
 (۱۸) قدیم اردو میں یہ طریقہ عام تھا کہ عربی ، فارسی ، ہندی الفاظ کے ساتھ ”ہن“ یا ”ہنا“ یا ”ہارا“ کے لاحقے سے اسم فاعل بنا لیتے تھے ۔ مثلاً ایک ہنا (وحدت کے لیے) ، دو ہنا (دوئی کے لیے) ، آدسی ہنا (آدمیت کے لیے) ۔ یا ”ہار“ لگا کر جیسے دینہار (دینے والا) ،

کہنہار (کہنے والا) ، سن ہار (سننے والا) وغیرہ۔ میر کے دور میں یہ اثرات کم ضرور ہو گئے تھے لیکن عام بول چال کی زبان میں رائج تھے۔ انشاء اللہ خان انشا نے لکھا ہے کہ ہارنے دلی والے ”جانے والا“ کی جگہ ”جانے ہار“ بولتے ہیں۔ یہ لفظ ان کی صحبت سے لئے شہر والے بھی بولتے ہیں۔ ۱۹۴۰ء میں کے ہاں اس کی یہ صورتیں ملتی ہیں :

ع اس کے عیار بن نے میرے تئیں (دیوان اول)
ع دہلے لئے سے تن میں مرے جان ہی نہیں (دیوان اول)
ع اک شور ہی رہا ہے دیوان بن میں اپنے (دیوان سوم)
ع بیٹھ جا چلتے ہار ہم بھی ہیں (دیوان اول)

(۱۹) یہاں ہم ایسے فعل و متعلقات فعل کا ذکر کریں گے جو میر کے ہاں ملتے ہیں اور بعد کے دور میں ترک کر دیے گئے۔ یہ بات توجہ طلب ہے کہ میر کی زبان پر برج بھاشا کا اثر واضح ہے جس کی طرف انشا نے بھی ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ ”میر عہد تقی صاحب باوجود لہجہ اکبر آباد و شمول الفاظ برج و گوالیار در وقت تکلم از سبب تولد در مستقر الغلاتہ۔“ ۲۰۰۰ء میں کے لہجے میں جو لوچ اور گھلاوٹ ہے اس میں برج بھاشا کا اثر شامل ہے۔ میر کے افعال پر بھی یہ اثر واضح ہے۔ چند صورتیں یہ ہیں :

ماضی مطلق ع اس کی کاکل کی پہلی کہو تم بوجھے میر (دیوان سوم)
فعل حال ع اس کا منہ دیکھ رہا ہوں سو وہی دیکھوں ہوں (دیوان اول)

ع اس نوگس مستانہ کو کر یاد گڑھوں ہوں (دیوان سوم)

ع آگ سی اک دل میں سلگے ہے کبھو بھڑکی تو میر (دیوان اول)

ع دن جی کے الجھنے سے ہی جھکڑے میں کٹنے ہے (دیوان سوم)

ع یوں مٹا چاہے کہ کرتا ہے سفر کا عزم جزم (دیوان اول)

ع آنہوں پر لگا ہی بھرے ہے تمہارے ساتھ (دیوان اول)

فعل حال ع حکمت ہے کچھ جو گردوں یکساں بھرا کرے ہے (دیوان اول)

”دکا“ ”دکی“ ع سید پسر وہ پیارا ہے گا امام بانکا (دیوان اول)

ع اس ظلم ہیشہ کی یہ رسم قدیم ہے گی (دیوان اول)

فعل امر ع یا تو بیگانے ہی رہے ہو جیسے یا آشنا (دیوان اول)

ع ہمارے ضعف کی حالت سے دل قوی رکھو (دیوان اول)

ع ٹک داد سری اہل محلہ سے چاہیو (دیوان اول)

مضارع ع خانہ خراب ہو جیو اس دل کی چاہ کا (دیوان اول)

فعل مستقبل ع دیکھ لیویں گے غیر کو تجھ پاس (دیوان اول)

ع مر ہی جاویں گے بیت ہجر میں فاشاد رہے (دیوان اول)

ع دل ڈھانے کو جو کہہ بتایا تو کیا ہوا (دیوان اول)

فعل ماضی شرطی ع کر دے ہے جس کا لاگتے ہی وار ایک دو (دیوان اول)

(۲۰) میر نے شرم سے شرمنا اور جاہی سے جاہنا مصادر کی شکایں بھی استعمال کی ہیں :

ع صبح جو ہم بھی جا نکلتے تو دیکھ کے کیا شرمائے ہیں (دیوان دوم)

ع لگ کر گئے سے میرے انگڑائی لے جاہا (دیوان ششم)

میر کی غزلوں کا مطالعہ ہم کر چکے ہیں۔ میر کو پورے طور سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ ان کے دوسرے کلام کو بھی دیکھ لیا جائے۔ غزل میں میر کی ذات رمز و کنایہ اور استعاروں کی زبان میں چھپ کر آتی ہے لیکن

مثنویوں میں ان کی ذات کا انکشاف زیادہ گہل کر ہوا ہے۔ اب تک میر کی ۳۷ مثنویات سامنے آ چکی ہیں جن میں سے ۳۴ مثنویات کلیات میر مرتبہ عبدالباری آسی ۲۱ میں ہیں اور تین مثنویات — جوان و عروس، در سبار کبادی کتخدانی ہشن سنگہ پسر خورد راجہ ناگرمل اور مور نامہ — ڈاکٹر گیان چند نے دریافت کی ہیں جو کلیات میر (جلد دوم) مطبوعہ الہ آباد میں شامل ہیں۔ ۲۲ میر کی ان تمام مثنویوں کو موضوع کے اعتبار سے چار عنوانات میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :

- (الف) عشقہ : (۱) خواب و خیال - (۲) شعلہ شوق - (۳) دریائے عشق - (۴) معاملات عشق - (۵) جوشہ عشق - (۶) اعجاز عشق - (۷) حکایت عشق - (مثنوی افغان پسر) ۲۳ - (۸) مور نامہ - (۹) جوان و عروس -
- (ب) واقعاتی : (۱) در بیان مرغ بازاں - (۲) در بیان کتخدانی آصف الدولہ بہادر - (۳) در جشن ہولی و کتخدانی - (۴) مثنوی کتخدانی ہشن سنگہ - (۵) کہی کا بچہ - (۶) موہتی بلی - (۷) مرثیہ خروس - (۸) در بیان ہولی ۲۴ - (۹) نسیک نامہ - (۱۰) ساقی نامہ - (۱۱) جنگ نامہ ۲۵ - (۱۲) شکار نامہ - (۱۳) شکار نامہ -
- (ج) صلیبیہ : (۱) در تعریف سگ و گرہ - (۲) در تعریف ہز ۲۶ - (۳) در تعریف آغا رشید و طواط -
- (د) ہجریہ : در ہجور خانہ خود - (۲) در ہجور خانہ خود کہ یہ سبب شدت باران خراب شدہ بود - (۳) در مذمت برشگل (۴) در ہجور نا اہل - (۵) در ہجور شخصے پیچمدان - (۶) تنبیہ الجہال - (۷) اژدر نامہ (اچکر نامہ) - (۸) در ہجور اکول - (۹) در مذمت دنیا - (۱۰) در بیان کذب - (۱۱) ہجور عاقل نام ناکسے کہ یہ سگان اُسے تمام داشت - (۱۲) در مذمت آئینہ دار -

میر کا کہال شاعری بنیادی طور پر صنف غزل میں ظاہر ہوا ہے۔ دوسری اصناف سخن پر بھی میر کے اسی مزاج غزل کی چھاپ ہے، اسی لیے میر کی مثنویاں دوسری اردو مثنویوں سے مزاج میں مختلف ہیں۔ مثنوی ایک ایسی صنف

سخن ہے جس میں دوسری اصناف حسب ضرورت مل جل کر استعمال میں آتی ہیں لیکن میر کی مثنویات پر ان کی اپنی غزل کا گہرا اثر ہے۔ میر کی مثنویات کی یہی کمزوری ہے اور یہی ان کی قوت ہے۔ میر کسی بھی صنف سخن میں طبع آزمائی کر رہے ہوں وہ اپنے مزاج کے دائرے سے باہر نہیں جاتے۔ ان کی مثنویوں پر خصوصیت کے ساتھ ان کی عشقیہ مثنویوں پر یہ رنگ بہت گہرا ہے۔ ان کی عشقیہ مثنویوں کا تعداد ۹ ہے۔ ان میں سے تین مثنویوں — خواب و خیال جوشہ عشق اور معاملات عشق — میں آپ اپنی بیان کی گئی ہے اور باقی چھ مثنویوں میں جنگ لیتی ہے لیکن جنگ لیتی میں بھی، جہاں تک احساس و جذبہ کا تعلق ہے، میر کی شخصیت اور ان کے اپنے تجربے کے اثرات واضح طور پر موجود ہیں۔

مثنوی ”خواب و خیال“ میں میر نے اپنی محبوبہ کو ظاہر نہیں کیا ہے لیکن مثنوی کے آخر میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ صورت جو شاعر کو چاند میں نظر آتی تھی دراصل اسی محبوبہ کی صورت تھی جو اب ”خواب و خیال“ بن گئی ہے۔ یہ کوئی ان کی عزیز رشتے دار تھی اور ایک ہی گھر کے حصے میں رہتی تھی۔ یہ تاثر نہ صرف اس مثنوی کے مطالعے سے سامنے آتا ہے بلکہ میر نے اپنی غزلوں کے اشعار میں بھی اس طرف اشارے کیے ہیں :

ہم دے پر چند کہ ہم خالہ ہیں دونوں لیکن
روشن عاشق و معشوق جدا رہتے ہیں
لکیر عاشق و معشوق کے رنگ
جدا رہتے ہیں ہم وہ ایک گھر میں

مثنوی ”خواب و خیال“ میں میر نے بتایا ہے کہ جب مقرر الہیں اکبر آباد سے دلی کھینچ لایا تو جذبات پر قابو پانے کی کوشش میں انہیں جنون ہو گیا۔ اس جنون کا ذکر الہوں نے ”ذکر میر“ ۲۷ میں بھی کیا ہے لیکن وہاں الہوں نے اے خان آرزو کی دشمنی سے ملا دیا ہے جب کہ ”خواب و خیال“ میں ع ”یگر رخصتائے میں رخصت ہوا“ لکھ کر بتایا ہے کہ دراصل جنون کا باعث یہی عشق تھا ع ”مجھے رکھتے رکھتے جنون ہو گیا۔“ ”ذکر میر“ میں ”از صحبت احتراز“ اور ”مردم از من گریزان“ ۲۸ کے الفاظ سے اس بات کا اظہار کیا ہے کہ خان آرزو اور اہل خانہ نے ان کی طرف کوئی توجہ نہیں کی، لیکن مثنوی کے اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ لوطیہ الدوہ سے سب گریہ ناک تھے :

رہی لکڑ جان میرے احباب کو اڑا دیوئی سب گھر کے اسباب کو

ہوئے پاس کوئی تفاوت سے ہو سراسیمہ کسوٹی محبت سے ہو
کوئی غلط اندوہ سے گریہ ناک گریباں کسو کا مرے غم سے چاک
میر کا یہ بیان اس لیے صحیح معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی ان کے دیوانِ اول
میں موجود ہے اور اس مثنوی کے لکھنے تک میر کے تعلقات خانِ آرزو سے
کشیدہ نہیں ہوئے تھے جس کا ثبوت ”نکات الشعراء“ میں خانِ آرزو کا ترجمہ اور
”امداد و پر و مرشد بندہ“ کے الفاظ ہیں۔ مثنوی ”خواب و خیال“ میں میر
کا اپنا تجربہ پوری شدت کے ساتھ شعر کے سانچے میں ڈھل گیا ہے۔ اس میں
عشق کی کیفیت کا اتنا گہر درد بیان ہے کہ اس سطح پر کوئی اور مثنوی اس گہر
نہیں پہنچتی۔ مثنویوں میں عام طور پر شاعر ایک ڈرامہ نگار کی طرح دوسروں
کے جذبات و واقعات کی کہانی بیان کرتا ہے لیکن میر نے اپنی عشقیہ مثنویوں میں
عسماً اور ان تین مثنویوں میں خصوصاً اپنے ذاتی تجربے کو موضوعِ سخن بنا کر
حقیقی جذبات کا اظہار کیا ہے۔ اس مثنوی میں میر خود بنیادی کردار کی حیثیت
سے سامنے آتے ہیں اور ان کے عشق کے سچے جذبات کی ہر کیف تصویر سامنے
آتی ہے جو پڑھنے والے کو بھی اپنے ساتھ ہلا لے جاتی ہے۔ یہاں بیان میں وہ
رہط بھی ہے جو طویل نظم کے لیے فنی لحاظ سے ضروری ہے اور احساس و
جذبہ کی وہ شدت بھی جو شاعرانہ اثر کے لیے بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ اس
مثنوی میں کوئی قصہ نہیں ہے لیکن یہ مثنوی آج بھی دلچسپ اور گہر اثر ہے۔
یہ مثنوی نہ صرف سوانح میر کے لحاظ سے اہم ہے بلکہ حقیقی احساس و جذبہ
کے اظہار کے اعتبار سے بھی میر کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے۔ اس
مثنوی میں میر کے اس جذبہ عشق کا بھرپور اظہار ہوا ہے جو ان کی ساری
عشقیہ شاعری پر حاوی ہے۔

مثنوی ”جوڑ عشق“ میں بھی میر نے اپنے ایک عشق کو موضوعِ سخن
بنایا ہے۔ اس میں اضطراب کی ایسی شدت اور عشق سے پیدا ہونے والی
بے قراری کا ایسا اظہار ملتا ہے کہ یہ مثنوی ایک سہجور عاشق کے جذبات کی
سچی تصویر بن گئی ہے۔ اس میں گہرے درد، کھوئی کھوئی سی فضا، دم
گھٹنے کی سی کیفیت، حسرت و یاس کا عالم، یادِ محبوب میں عاشق کی بے قراری
اور عشقیہ جذبات کا اظہار ہوا ہے لیکن وہ بحر، جو میر نے اس مثنوی میں
استعمال کی ہے، اس اثر کو مثنوی خواب و خیال کی سطح تک پہنچنے نہیں دیتی۔
”معاملاتِ عشق“ میں میر نے اپنے ایک اور عشق کی کہانی سنائی ہے۔
مثنوی کے پہلے حصے میں عشق کی تعریف کر کے میر نے پہلے عشق کا ایک بھر

تصور پیش کیا ہے اور پھر اس تصور کو عشق کے خالص مادی تصور سے
ملا دیا ہے۔ اس مثنوی میں سات ”معاملات“ بیان کیے گئے ہیں جن سے اس
عشق کا سارا سفر سامنے آ جاتا ہے اور آخری ”معاملے“ میں وصلِ محبوب کا
مژدہ بھی سنا دیا ہے:

بارے کچھ بڑھ گیا ہمارا ربط ہو سکا پھر نہ دو طرف سے ضبط
ایک دن ہم وہ متصل بیٹھے اپنے دل خواہ دونوں مل بیٹھے
شوق کا سب کہنا قبول ہوا یعنی مقصودِ دل حصول ہوا
واسطے جس کے تھا میں آوارہ ساتھ آتی مرے وہ نہ پارہ
گہر گہرے دست دی ہم آغوشی ہماری، ہم کٹاری، ہم دوشی
عشق زندگی کی سب سے بڑی سچائی ہے۔ یہ ایک ایسا ابدی جذبہ ہے جس کا
بنیادی رنگ ہمیشہ وہی رہتا ہے جو میر نے اس مثنوی میں پیش کیا ہے۔ یہ
واحد مثنوی ہے جس میں میر کی دعاء ”وصل اس کا خدا نصیب کرے“ قبول
ہوئی ہے۔ لیکن وصل کے بعد ہجر کی شام آ جاتی ہے اور میر پھر اسی کرب و
اضطراب میں ڈوب جاتے ہیں۔ اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں
ابتداءً عشق یعنی ع ”دل جگر سے گزر گئی وہ نگاہ“ سے لے کر انتہاء ”یعنی
مقصودِ دل حصول ہوا“ تک سارا سفر بیان کیا ہے۔ اس میں وہ چھوٹے چھوٹے
معاملات بھی آ گئے ہیں جن سے عشق کی زندگی عبارت ہے۔ یہ مثنوی عشق کی
ایک ایسی کہانی ہے جو ہمیشہ اسی طرح دہرائی جاتی رہے گی۔ اس مثنوی کی فضا
میں گھٹن کے بجائے شکستگی ہے، حسرت و الم کے بجائے ناز و نیاز کی سرخوشی
ہے، حتیٰ کہ وصل کے بعد جدائی میں بھی وہ ڈھا دینے والی کیفیت نہیں ہے جو
میر کی دوسری عشقیہ مثنویوں میں ملتی ہے۔ تسلسل اور فنی ربط میر کی ساری
مثنویوں کی مشترک خصوصیت ہے اور ”معاملاتِ عشق“ میں یہ ربط اتنا گہرا
ہے کہ مثنوی کا فنی اثر بڑھ جاتا ہے۔

ان تین مثنویوں کے علاوہ دوسری عشقیہ مثنویوں میں میر نے اپنے زمانے
کے معروف قصوں کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ”شعلہ عشق“ اور ”دریائے
عشق“ میر کی نمائندہ مثنویاں ہیں۔ ”شعلہ عشق“ کا اصل نام ”شعلہ شوق“
تھا۔ فورٹ ولیم کالج کے مطبوعہ ”کلیاتِ میر“ میں بھی اس کا نام ”شعلہ
شوق“ ہی درج ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بعد میں ”کلیاتِ میر“ مرتب
کرنے والوں نے یہ دیکھ کر کہ سب مثنویوں میں عشق کا لفظ استعمال ہوا ہے
اس میں ”شوق“ کے بجائے ”عشق“ کر دیا۔ ”۳۰“ قاضی عبدالودود نے لکھا

ہے کہ ”میر نے جو واقعہ بیان کیا ہے وہ میر شمس الدین فقیر دہلوی کی ایک مثنوی ”شعلہ شوق“ سے قبل نظم ہو چکا تھا۔“ ۳۱ فقیر دہلوی کی اس غزلی مثنوی میں ، جس کا تاریخی نام ”تصویر محبت“ (۱۵۶/۸۱۷۴۷ ع) ہے ، بیرو کا نام رام چند ہے ۔ باقی قصہ وہی ہے جو میر کی مثنوی ”شعلہ شوق“ میں ملتا ہے ۔ ۳۲ یہی مثنوی میر کی مثنوی کا ماخذ ہے ۔ شوق نیموی نے ”بادگار وطن“ ۳۳ میں لکھا ہے کہ عشق کا یہ عجیب و غریب واقعہ ، جو فرضی نہیں اصلی ہے ، عظیم آباد میں پیش آیا تھا ۔ لیکن اس میں جو واقعہ لکھا ہے وہ میر کی مثنوی کے قصے سے مختلف ہیں ، صرف شعلے والا حصہ مماثل ہے ۔ شوق نیموی نے اپنی مثنوی ”سوز و گداز“ میں عظیم آباد کے اسی واقعے کو نظم کیا ہے جب کہ میر نے اپنی مثنوی کی بنیاد فقیر دہلوی کی مثنوی ”تصویر محبت“ پر رکھی ہے ۔

مثنوی ”شعلہ شوق“ کے شروع میں میر نے ۲۷ اشعار میں عشق کی اہمیت اور اس کے تصور پر روشنی ڈالی ہے ۔ اس کے بعد قصہ شروع ہوتا ہے جس میں بتایا ہے کہ پٹنہ میں ایک خوش اندام نوجوان پُرس رام رہتا تھا جس کے حسن و جمال کی ہر طرف دھوم تھی ۔ اس کا ایک عاشق تھا جو پُرس رام کو ہر دم اپنے ساتھ رکھتا تھا ۔ جب پُرس رام کی شادی ہو گئی تو میاں بیوی میں اتنی محبت بڑھی کہ وہ ایک دوسرے کے بغیر ایک لمحہ نہیں رہ سکتے تھے ۔ ایک دن فرصت پا کر جب پُرس رام اپنے عاشق کے پاس آیا تو اس نے بہت گلا کیا ۔ پُرس رام نے کہا کہ وہ اپنی بیوی کی محبت میں گرفتار ہے جو اس سے اتنی محبت کرتی ہے کہ اگر کوئی بری خبر اسے جھوٹوں بھی سنا دے تو وہ جان دے دے ۔ یہ سن کر عاشق نے کہا کہ شاید تو یہ بات بھول گیا ہے کہ عورتوں کا سکر مشہور ہے :

وفا کرتے نے ان ناقصوں میں سے کی موا شوئے کس کا کہ وہ بھر نہ جی
جہاں میں قریب انت کا مشہور ہے زبانوں پہ سکر انت کا مذکور ہے
پُرس رام کی بیوی کی وفا کا استعان کرنے کے لیے ایک شخص بھیجا گیا جس نے جا کر بتایا کہ پُرس رام نہاتے ہوئے دریا میں ڈوب کر مر گیا ہے ۔ اس کی بیوی نے یہ خبر سنتے ہی آہ سرد کھینچی ، زمین پر گری اور سر گئی ۔ وہ شخص واپس آیا اور پُرس رام کو اس سانچے کی اطلاع دی ۔ بے خود و بے حواس ہو کر پُرس رام بھاگا ہوا گھر آیا اور اس پیکر مردہ کے پاس گر گیا ۔ لیکن اب کیا ہو سکتا تھا ۔ دریا پر لے جا کر اس کا کیریا کرم کیا ۔ اس کے بعد پُرس رام کی حالت بھی غریب ہو گئی ۔ صبر و ہوش جاتے رہے ۔ بے قراری و اضطراب کے عالم

میں وہ دن رات آہ و زاری کرتا ۔ پُرس رام کی وہی حالت ہو گئی جو میر کی اس وقت ہو گئی تھی جب وہ اکبر آباد سے دلی آکر جنون ہو گئے تھے اور جس کا اظہار مثنوی ”خواب و خیال“ کے اس شعر میں کیا تھا :

چکر چور گردوں سے خون ہو گیا مجھے رکتے رکتے جنوب ہو گیا
پُرس رام کے جنون و اضطراب کو بھی ایک ایسے ہی شعر سے ظاہر کیا ہے :

چکر غم میں یک لخت خون ہو گیا رکا دل کہ آخر جنوب ہو گیا

اسی عالم جنون میں وہ ایک دن شام دریا پر گیا ۔ جب رات ہو گئی تو وہیں رہ گیا ۔ قریب ہی ایک بھیرا رہتا تھا ۔ پُرس رام نے سنا کہ بھیرے کی بیوی کہہ رہی ہے کہ اب تو رات کو دریا میں جال نہیں ڈالتا ۔ ہمارے ہاں تو اب کھانے کو بھی کچھ نہیں رہا ۔ بھیرے نے جواب دیا کہ وہ تو تنگ دستی سے خود تنگ آ گیا ہے لیکن کیا کرے کئی روز سے شام کو جب دریا میں جال ڈالتا ہے تو ایک ”شعلہ“ تند ، ”پر پیچ و تاب“ آسمان سے اترتا ہے ۔ کبھی دریا کی طرف آتا ہے اور کبھی جنگل کی طرف جاتا ہے اور ع ”کہے ہے پُرس رام تو ہے کہاں“ ۔ اپنی جان کے خوف سے وہ اب دریا پر نہیں جاتا ۔ پُرس رام نے یہ باتیں سنیں تو صبح کو اپنے عاشق کے پاس آیا اور کہا کہ آج رات کو کشتی میں سیر کو چلیں گے ۔ عاشق بہت خوش ہوا اور شام ہوتے ہی دریا کی طرف چل دے ۔ راستے میں پُرس رام نے کہا کہ یہاں ایک بھیرا رہتا ہے ۔ وہ دریا سے واقف ہے ۔ رات کا وقت ہے ۔ اسے ساتھ لے لیں تو اچھا ہے ۔ جب سب کشتی میں بیٹھ کر دریا میں چلے تو پُرس رام نے بھیرے سے پوچھا کہ وہ ”شعلہ“ سرکش“ کہاں آتا ہے ؟ ابھی وہ یہ بات کر ہی رہا تھا کہ وہ شعلہ نمودار ہوا اور تڑپ کر :

پکارا کہلاتے ہے پُرس رام تو محبت کا ٹک دیکھ انجسام تو
پُرس رام یہ آواز سن کر بے قرار ہو گیا ۔ کشتی سے دریا میں اتر ا اور یوں مخاطب ہوا :

کہ میں ہوں پُرس رام خانہ خراب مرا دل بھی اس آگ سے ہے کباب
کچھ شعلہ اس کی طرف بڑھا اور کچھ پُرس رام شعلے کی طرف بڑھا ، یہاں تک کہ دونوں گرم جوشی کے ساتھ ایک دوسرے سے بفل گیر ہو گئے ۔ کچھ دیر وہ شعلہ بھڑک کر جلنا رہا ۔ پھر ادھر ادھر چلنے لگا ۔ پھر پانی میں آیا جس سے ایک دم روشنی ہو گئی اور غائب ہو گیا ۔ جب اہل کشتی کو ہوش آیا تو دیکھا کہ پُرس رام نہیں ہے ۔ اسے دور و نزدیک تلاش کیا مگر بے سود ۔

بھیرے نے کہا اس نے ہر س رام کو شعلے کی طرف جانے دیکھا تھا اور یہ بھی دیکھا تھا کہ وہ اور شعلہ ایک ہو گئے ہیں لیکن پھر معلوم نہیں کیا ہوا۔ اس کے بعد ان اشعار پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے :

بہت جی جلائے ہیں اس عشق نے بہت گھر لٹائے ہیں اس عشق نے
فساوں سے اس کے لبالب ہے دہر جلائے ہیں اس تند آتش نے شہر
اس مثنوی میں جو قصہ بیان ہوا ہے وہ ایک حد تک واقعاتی ہے۔ دو انسانوں کا ایک دوسرے سے اتنی محبت کرنا کہ وہ ایک دوسرے کے لیے جان دے دیں ، ناممکن بات نہیں ہے۔ یہ قصہ ہر صوم عوام میں یونہی مشہور رہا ہوگا اور پھر رفتہ رفتہ تصور ہجر سے مضطرب ہو کر اجتماعی تخیل نے اس میں شعلے کا مافوق الفطرت واقعہ شامل کر کے ان دونوں کو ایک بار پھر سلسلہ وصل میں پیوست کر دیا اور حیرت انگیز مسرت حاصل کر کے خود کو آسودہ کر لیا۔ مشرق کی داستانوں میں مرے کے بعد وصل محبوب ایک عام بات ہے۔

اس مثنوی میں نہ صرف جذبات نگاری اثر انگیز ہے بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ خود میر کے جذبات عشق بھی اس مثنوی کے مزاج میں شامل ہیں۔ میر کے ہاں یہی صورت ان کی دوسری مشہور مثنوی ”دریائے عشق“ میں ملتی ہے۔ ”دریائے عشق“ کے قصے میں کوئی مافوق الفطرت عنصر شامل نہیں ہے۔ یہ مثنوی اپنے زمانے میں بہت مقبول ہوئی۔ مرزا علی لطف نے میر کی زندگی ہی میں ۱۸۰۱/۱۲۱۵ع میں لکھا کہ ”طرز مثنوی کی بھی ان کی بہت خوب ہے ، خصوصاً ”دریائے عشق“ جو ان کی مثنوی ہے ، اک جہاں کے مرغوب ہے۔“ ۳۳۳۔ دریائے عشق میر کی ایک نمائندہ مثنوی ہے۔ اس میں بھی میر نے ابتدا میں تصور عشق پر روشنی ڈالی ہے۔ اشعار کو پڑھ کر یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ یہ ساری کائنات ، دنیا کا سارا نظام عشق کے محور پر گھوم رہا ہے۔ شعلہ شوق میں عشق شادی کے بعد میاں بیوی کے درمیان پیدا ہوتا ہے لیکن دریائے عشق میں ایک عاشق مزاج لالہ رخسار جوان رعنا کا تعارف کرایا جاتا ہے جو خوش صورتوں سے انس رکھتا تھا اور اس وقت کسی محبوب کے نہ ہونے کی وجہ سے بے صبر و بے قرار تھا۔ ایک دن وہ باغ کی سیر کو گیا تو اچانک اس کی نظر ایک ماہ پارہ پر پڑی جو غرقے سے بحر نظارہ تھی۔ اسے دیکھتے ہی اس کا صبر رخصت ہوا اور جب وہ چلی گئی تو وہ اس کے عشق بلاخیز میں بری طرح گرفتار ہو گیا اور پھر دنیا کو چھوڑ کر محبوب کے در پر مرنے کے ارادے سے آ بیٹھا۔ کچھ ہی دن بعد اس کے عشق کا چرچا عام ہونے

لگا۔ بدنامی کے ڈر سے لڑکی والوں نے اس نوجوان کو مار ڈالنے کا منصوبہ بنایا لیکن یہ سوچ کر کہ اس سے تو اور بدنامی ہوگی اسے دیوانہ مشہور کر دیا۔ دیوانے اور پتھر کا چوٹی دامن کا ساتھ ہے۔ کسی نے اس کے پتھر مارے اور کوئی تلوار لے کر اس کے سر پر آ گیا لیکن وہ تو ہر چیز سے بے نیاز خیال محبوب میں محو تھا۔ کسی طرح بھی دربار سے نہ ٹلا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ ماجرا مشہور ہو گیا اور رسوائیوں کا شور دور و نزدیک پہنچ گیا۔ لڑکی کے گھر والوں نے طے کیا کہ لڑکی کو دایہ کے ساتھ دریا پار عزیزوں کے ہاں بھیج دیا جائے اور جب یہ بلا ٹل جائے تو اسے واپس بلا لیا جائے۔ جب لڑکی معافے میں بیٹھ کر گھر سے چلی تو یہ عاشق زار بھی ساتھ ہو لیا اور آہ و زاری کے ساتھ اپنے جذبات کا اظہار کرنے لگا۔ جہاں دیدہ دایہ نے جب یہ باتیں سنیں تو اس نے نوجوان کو اپنے پاس بلایا۔ اسے تسلی دی اور کہا کہ اب ہجر کا زمانہ ختم ہو گیا ہے۔ لڑکی بھی سخت دل تنگ ہے۔ تیرے بغیر اس کا یہ راستہ کٹنا مشکل ہے۔ باتیں کرتے کرتے جب کشتی دریا کے بیچ پہنچی تو دایہ نے لڑکی کی جوتی دریا میں پھینک دی اور کہا ”کیسے افسوس کی بات ہے کہ تیرے محبوب کی جوتی موج دریا سے ہم آغوش ہو اور تو اسے واپس نہ لائے۔“ دایہ کی یہ بات سن کر نوجوان دریا میں کود گیا اور ڈوب گیا۔ دایہ لڑکی کو دریا پار لے کر چلی گئی۔ ایک ہفتے بعد لڑکی نے کہا کہ اب تو وہ ڈوب چکا ہے۔ سارے ہنگامے اور فساد ختم ہو گئے ہیں ، ہمیں واپس چلنا چاہیے۔ دایہ اور لڑکی کشتی میں سوار ہو کر واپس ہوئے تو لڑکی نے کہا ”جب وہ جگہ آئے جہاں وہ نوجوان ڈوبا تھا تو مجھے بتانا تاکہ میں بھی دیکھوں۔“ جب کشتی بیچ دریا کے پہنچی تو دایہ نے کہا کہ وہ ماجرا یہاں ہوا تھا۔ یہ ستنے ہی وہ ”کہاں کہاں“ کہہ کر دریا میں گر گئی اور ڈوب گئی۔ تیرا کوں نے تلاش کیا مگر پتا نہ چلا۔ گھر والوں نے جال ڈلوئے تو دیکھا کہ وہ نوجوان اور ماہ پارہ مردہ حالت میں ایک دوسرے سے پیوست جال میں آ گئے ہیں۔ ایک کا ہاتھ ایک کی بالیں پر ہے اور لب ایک دوسرے سے پیوست ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ یہ دونوں ایک قالب ہیں۔ انہیں الگ کرنے کی کوشش کی گئی مگر بے سود۔ وہ تو ایک دوسرے میں گم ہو چکے تھے۔ مثنوی اسی علیہ وصل پر ختم ہو جاتی ہے۔ اس مثنوی کا قصہ میر کا طبع زاد نہیں ہے۔ مثنوی ”نضا و قدر“ (۱۱۱۳ھ/۱۷۰۱ع) میں کسی شاعر نے فارسی میں اسے نظم کیا تھا ۳۵۔ اس بات کا قوی امکان ہے کہ میر کی مثنوی کا ماخذ جی مثنوی ہے۔ کلیات میر

کے لفظ "راہور سے معلوم ہوتا ہے کہ میر نے اس قصے کو فارسی نثر ۳۶ میں بھی لکھا تھا۔ مثنوی دریائے عشق اور دریائے عشق (نثر فارسی) کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ پہلے میر نے اسے نثر میں لکھا اور پھر اس کی مدد سے اسے نظم کر دیا۔ بعد میں یہ مثنوی اتنی مقبول ہوئی کہ غلام ہمدانی مصحفی نے بھی اسی قصے کو اپنی مثنوی "بہر المحبت" میں موضوعِ سخن بنایا اور اعتراف کیا کہ :

میر صاحب نے پہلے نظم کیا میں نے بعد اوت کے ریز و پرز کیا
میر کی اس مثنوی میں جذبہ عشق کا ایسا بھرپور اظہار ہوا ہے کہ شاعری و فن کے لحاظ سے یہ اردو زبان کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے۔

مثنوی عشقیہ (افغان پسر) میں بیرونی شادی شدہ عورت ہے لیکن افغان پسر اور یہ عورت ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ جب اس کا شوہر مر جاتا ہے اور وہ سٹی ہوتی ہے تو عاشق صادق افغان پسر بھی اس کے بلانے پر آگ میں کود پڑتا ہے لیکن لوگ اسے لکال لیتے ہیں۔ ابھی وہ جلی ہوئی حالت میں بیڑ کے لیچے بیٹھا تھا کہ اس عورت کی روح آتی ہے اور اسے اپنے ساتھ لے جاتی ہے۔ "مور نامہ" میں ایک مور رانی پر عاشق ہو جاتا ہے۔ راجہ کو معلوم ہوتا ہے تو وہ ناراض ہوتا ہے اور مور رانی کے کہنے پر جنگل کی طرف اڑ جاتا ہے۔ راجہ اسے مارنے کے لیے فوج لے کر جاتا ہے لیکن راجہ اور اس کی فوج کے آنے سے پہلے ہی مور کی آتشِ عشق سے سارا جنگل جل کر راکھ ہو جاتا ہے اور تلاش کرنے پر مور کا مردہ جسم راجہ کے ہاتھ آتا ہے۔ رانی اس خبر سے جل کر مر جاتی ہے۔

"اعجاز عشق" میں ایک جوان ایک ترسا لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے اور آہ و زاری سے ایک دنیا کو سر پر اٹھا لیتا ہے۔ اتفاق سے ایک درویش کا ادھر سے گزر ہوتا ہے اور وہ اس کی حالت زار پر رحم کھا کر اس کا پیغام محبوبہ تک پہنچانے جاتا ہے۔ محبوبہ یہ سن کر صرف اتنا کہتی ہے کہ وہ عاشق جو سر عام آہ زاری کرے اس کا مر جانا ہی بہتر ہے۔ درویش آ کر یہ بات بتاتا ہے تو نوجوان عاشق غش کھا کر گرتا ہے اور مر جاتا ہے۔ درویش واپس جا کر

ن۔ بیسویں صدی کا مشہور انگریزی شاعر ڈبلیو۔ بی۔ ییش (W. B. Yeats) نے اپنے خیالات کو نثر میں لکھتا تھا اور پھر اس نثر کو نظم کا جامہ پہنا دیتا تھا۔ (ج - ج)

محبوبہ کو یہ واقعہ سناتا ہے تو وہ بھی جان دے دیتی ہے۔ مثنوی "حکایت عشق" میں ایک نوجوان مسافر ایک سرائے میں ٹھہرتا ہے اور بیمار ہو جاتا ہے۔ اسی اثنا میں ایک برات اس سرائے میں آ کر ٹھہرتی ہے۔ یہ بیمار نوجوان اس لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے جس کی شادی کے لیے یہ برات کسی دوسرے شہر جا رہی تھی۔ دوسرے دن وہ برات چلی جاتی ہے۔ نوجوان فراقِ یار میں بے قرار مہینوں کمرے سے باہر نہیں نکلتا۔ ایک دن کمرے کی صفائی کے لیے، مہترانی کے کہنے پر وہ اس کمرے میں آ جاتا ہے جہاں اس کی محبوبہ ٹھہری تھی۔ دیوار پر مہندی لگے ہاتھوں کے نشان دیکھ کر اس کی حالت غیر ہو جاتی ہے اور اسی عالمِ اضطراب میں اس کی روح پرواز کر جاتی ہے۔ کچھ عرصے بعد وہ لڑکی اپنے خاوند کے ساتھ اسی سرائے میں ٹھہرتی ہے۔ مہترانی یہ واقعہ اسے سناتی ہے اور لڑکی کے کہنے پر اسے نوجوان کی قبر پر لے جاتی ہے۔ جیسے وہ وہاں پہنچتی ہے، قبر شق ہو جاتی ہے اور وہ قبر میں چلی جاتی ہے۔ مہترانی واپس آ کر اس کے شوہر کو خبر کرتی ہے تو وہ پیل داروں کو لے کر قبر کھدواتا ہے۔ کیا دیکھتا ہے کہ وہ اپنے عاشق کے گلے سے لگی ہوئی ہے اور مر چکی ہے۔ انہیں جدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے مگر بے سود۔

میر کی مثنویوں میں ان کی عشقیہ مثنویوں کی اہمیت اس لیے زیادہ ہے کہ یہاں میر کی شخصیت و سیرت کھل کر سامنے آتی ہے۔ ان مثنویوں میں میر نے مثنوی کی عام ہیئت کو استعمال نہیں کیا ہے۔ میر کی مثنویاں، حوائے "اعجاز عشق" کے، حمد، لعت، مثبت وغیرہ سے شروع نہیں ہوتیں بلکہ آغاز میں وہ عشق کی تعریف و توصیف میں بہت سے اشعار پیش کر کے سننے یا پڑھنے والے کو عشق کی پس گیر صفات، زندگی و کائنات میں اس کی اہمیت سے روشناس کراتے ہیں۔ ان ابتدائی اشعار کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کائنات اور اس کا نظام، انسان اور خدا کے مابین سارے رشتوں کی بنیاد میں عشق کارفرما ہے۔ میر کے ہاں عشق کا یہ ویسا ہی تصور ہے جیسا اقبال کے ہاں ایک فلسفہٴ حیات بن کر ہمارے زمانے میں مقبول ہوا ہے ع "عشق کی ابتدا عجب، عشق کی انتہا عجب"۔ اقبال کے ہاں عشق میں یہ طاقت ہے کہ وہ کوہِ سار کو اپنے گالندھوں پر اٹھا سکتا ہے۔ عشق دمِ جبریل بھی ہے اور دلِ مصطفیٰ بھی، جس کے مضرب و قار سے لقمہ ہائے حیات پھوٹتے ہیں۔ میر کے ہاں عشق ایک بحرِ بے کنار ہے جو ساری زندگی پر حاوی ہے۔ "شعلہٴ شوق" کے یہ تین شعر سنئے :

محبت ہی اس کا رخسار ہے محبت سے سب کچھ زمانے میں ہے

محبت سے ہے انتظام جہاں محبت سے گردش میں ہے آسماں
اس آتش سے گرمی ہے خورشید میں یہی ذرے کی جان لومید میں
”معاملاتِ عشق“ کے یہ شعر دیکھیے :

کچھ حقیقت نہ بوجھ کیا ہے عشق حق اگر سمجھو تو خدا ہے عشق
عشق ہی عشق ہے نہیں ہے کچھ عشق بن تم کہو کہیں ہے کچھ
عشق تھاجو رسول ہو آیا انب نے پیغام عشق پہنچایا
عشق عالی جناب رکھتا ہے جبرئیل و کتاب رکھتا ہے

میر کی مثنویوں اور ان کے کرداروں کے طرزِ عمل کو عشق کے اسی تصور کی روشنی میں دیکھنے سے ان کے معنی سمجھ میں آ سکتے ہیں۔ بنیادی طور پر میر کو قصے سے نہیں بلکہ اس مخصوص تصورِ عشق کو شعر کا جامہ پہنانے سے دلچسپی ہے۔ ان مثنویوں کے سارے کردار بظاہر ناکام عاشق ہیں۔ ویسے بھی مشرق کے نامور عاشق یمنوں، وابق، فرہاد، رانجھا، ہنتوں وغیرہ سب ناکام عاشق ہیں لیکن جنابِ عشق کے اظہار میں بکتائے روزگار ہیں۔ میر کا عاشق بھی انہی عاشقوں میں سے ایک ہے۔ عشق جس کی منزل اور مقصدِ حیات ہے۔ ”دریائے عشق“ میں عاشق و معشوق دونوں غرق دریا ہو جاتے ہیں۔

پہلے عاشق جان دیتا ہے اور پھر محبوب بھی جان دے کر اس سے ہم وصل ہو جاتی ہے۔ ”اعجازِ عشق“ میں بھی پہلے عاشق اور پھر معشوق جان دے دیتے ہیں۔ شعلہ شوق میں دونوں جل کر بھسم ہو جاتے ہیں۔ ”حکایتِ عشق“ میں نوجوان عاشق ہجرِ محبوب میں تڑپ تڑپ کر مر جاتا ہے اور محبوب بھی اس کے ساتھ قبر میں جا سوتی ہے لیکن دراصل وہ مرتے نہیں بلکہ عشق انہیں رشتہ وصل میں پیوست کر دیتا ہے۔ ”دریائے عشق“ میں جب جال ڈال کر مردے کی تلاش کی جاتی ہے تو عاشق و معشوق دونوں ایک دوسرے میں پیوست ایک ساتھ جال میں نظر آتے ہیں۔ ”شعلہ شوق“ میں شعلہ دونوں کو ایک جاب کر دیتا ہے۔ ”حکایتِ عشق“ میں قبر شق ہوتی ہے اور دونوں ہم آغوش ہو جاتے ہیں۔ یہی وہ خود سپردگی ہے جو عشق صادق کی جان ہے۔

یہ وہ تصورِ عشق ہے جو حیاتِ ہمہ مات پر پورا ایمان رکھتا ہے۔ یہی وہ عشق ہے جو ہمیں حضرت عیسیٰ کی صلیب میں، رسول خدا کے پیغام میں، منصور کے دار پر چڑھنے کے عمل میں، ابن العربی کے فلسفے میں، مولانا روم کی مثنوی میں، سعدی کی شاعری میں اور اقبال کی فکر میں نظر آتا ہے۔ میر کی عشقیہ مثنویوں میں یہ تصورِ عشق مادی و روحانی اور مجازی و حقیقی سطح پر مل

مگر ایک وحدت بن گیا ہے۔ اس تصورِ عشق کی ما بعد الطبیعیات سے واقف ہوئے بغیر مولانا روم کی مثنوی، ابن العربی کے تصورِ عشق اور میر و اقبال کی شاعری کو نہیں سمجھا جا سکتا۔

میر کی مثنویوں کے کردار، جذبات و مزاج کی سطح پر، حد درجہ متاثر ہیں۔ آتشِ عشق بھڑکنے کے بعد زندگی اور موت ان کے لیے یکساں ہو جاتی ہے۔ جذبات کی شدت، ہجر و فراق اور خواہشِ وصل ان سب میں یکساں ہے۔ ان کرداروں میں عاشق میر کی شخصیت مشترک ہے۔ میر کی غزلوں کا ”عاشق“ میر کی مثنویوں کا کردار بن کر سامنے آتا ہے۔ یہ مثنویاں میر کی غزلوں کا وضاحتی اظہار ہیں۔ ان مثنویوں کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ ایک مسلسل غزل ہیں اسی لیے ان مثنویوں میں وحدتِ اثر بہت گہرا ہے۔ ہجر و فراق، درد و کرب، غم و الم کے جو نشاط انگیز رنگ ان مثنویوں میں نظر آتے ہیں یہ وہی رنگ ہیں جن سے میر نے اپنی غزل کے مزاج کو نکھارا ہے۔ غزل میں اختصار ہے، ایجاز و ارتکاز ہے۔ مثنوی میں وضاحت ہے۔

میر کی ان مثنویوں کے کردار شہزادے شہزادیاں نہیں ہیں بلکہ عام انسان ہیں جن میں حد درجہ خود سپردگی ہے۔ دیو اور پریاں ان کی مدد کو نہیں آتیں بلکہ وہ عشق کے حضور میں اپنی جان ایسے بچھاؤ کر دیتے ہیں جیسے وہ اس کے لیے پہلے سے تیار ہوں۔ جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں میر کا دماغ قاتل کا نہیں بلکہ قتل ہو جانے والا کا دماغ ہے اسی لیے اس میں سفاکی کے بجائے نرمی ہے۔ مقصد کی آگ اسے منزل کی طرف لے جاتی ہے۔ یہ ذہن غزل کے روایتی انداز میں ”چھپا چھپا رہتا ہے لیکن مثنویوں میں کھل کر سامنے آتا ہے۔ اسی لیے میر کے ذہن کو سمجھنے کے لیے ان کی عشقیہ مثنویوں کی خاص اہمیت ہے۔ میر نے، غزل کی طرح، مثنوی میں بھی اپنا الگ راستہ نکالا ہے۔ وہ شاہی ہند میں پہلے قابلِ ذکر منفرد مثنوی نگار ہیں۔ ان کی مثنویوں میں تنوع ہے۔ انہوں نے اس صنف کو طرح طرح سے استعمال کیا ہے۔ عشقیہ مثنویوں کے بعد ان کی واقعاتی مثنویاں قابلِ توجہ ہیں۔

واقعاتی مثنویوں میں، جن کی فہرست ہم اوپر دے آئے ہیں، ساقی نامہ، چنگ نامہ، کتخدائی آصف الدولہ، جشنِ ہولی اور دریاں سرخ بازاں، شکار نامے، لسنک نامہ وغیرہ بھی شامل ہیں اور وہ مثنویاں بھی جن میں اپنے پالتو چالوروں کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ان میں شکار نامے اور لسنک نامہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اپنے دونوں شکار ناموں میں، جن میں نواب آصف الدولہ

کے دو بار شکار پر جانے کو موضوع سخن بنایا ہے ، میر نے شکار کے نقشے ، جنگلوں کی تصویریں ، چالوروں کی چلت پھرت اور شکار کی گہما گہمی کو اس طور پر پیش کیا ہے کہ عشقہ مشویوں کے بعد یہ ایک بالکل الگ رنگ معلوم ہوتا ہے ۔ ان مشویوں میں وہ زندگی سے لطف لینے اور واقعاتی نظر سے اس کا مطالعہ کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ۔ یہاں ان کے ہاں ایک لٹاطیہ رنگ نظر آتا ہے جو میر کے لیے بالکل نیا تجربہ تھا ۔ ان مشویوں میں آصف الدولہ کی مدح سرائی بھی ہے اور اس بات کا احساس بھی کہ شکار نامے لکھ کر وہ ایسا کام کر رہے ہیں جس سے ان کا نام زندہ رہے گا ۔ ان شکار ناموں میں زبان سادہ ، بیان چست و شگفتہ اور بحر ایسی رواں ہے کہ یہ مشویاں ، اپنی قوت سے ، پڑھنے والے کو اپنے ساتھ ہالے جاتی ہیں ۔ میر کی قدرت بیان نے اپنے موضوع کو اس طور پر سمیٹا ہے کہ پہلا شکار نامہ تو جنگل ، شکار اور غنچ منظر کی ایک زندہ ، منہ بولتی تصویر بن گیا ہے ۔ یہ شکار نامہ لکھتے ہوئے میر کو احساس تھا کہ وہ فردوسی کے شاہ نامے کا سا کام کر رہے ہیں :

زمانے میں ہے رسم کہنے کی کچھ امید اس سے ہے نام رہنے کی کچھ
کسو سے ہوئی شاہ نامے کی فکر کہ محمود کا لوگ کرتے ہیں ذکر
کیا شہ جہاں نام کہہ کر کام دل شاعران رشک سے ہے دو لیم
آصف الدولہ میں نے بھی میر کہے صید نامے بہت بے نظیر
مگر نام نامی یہ مشہور ہو گئے پر بھی لوگوں میں مذکور ہو
اس کے بعد آصف الدولہ کی مدح میں چند شعر آتے ہیں لیکن اچانک ان کے ذہن کی کیفیت بدلنے لگتی ہے اور مدح کرتے کرتے یہ شعر ان کے قلم سے اگل جاتے ہیں :

بہت کچھ کہا ہے ، کرو میر ہی کہ اللہ بس اور باقی ہوس
جواب تو کیسا کیا دکھایا گیا خریدار لیکن نہ پایا گیا
متاع ہنر پھر کر لے چلو بہت لکھنؤ میں رہے ، گھر چلو
یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایک وقتی کیفیت تھی جو جلد بدل گئی اور میر اپنے لباس میں واپس آ گئے ۔ اسی لیے دوسرے شکار نامے میں وہ بار بار ”غزل“ میر نے بھی نہی اور ڈھنگ ”ع“ ”غزل“ میر کوئی کہا چاہیے ”ع“ ”کہی اور ہی بحر میں یہ ”غزل“ ”ع“ ”غزل“ بحر کامل میں تہ دار ”کہی“ ، ”گریز کرتے ہیں اور غزلوں پر غزلیں کہتے چلے جاتے ہیں ۔ پہلے شکار نامے میں سات غزلیں ہیں اور دوسرے شکار نامے میں ایک رباعی اور گیارہ غزلیں ہیں ۔ یہ غزلیں شکار نامہ کے مزاج

سے مناسبت نہیں رکھتیں اور نہ اس بحر میں ہیں جس میں شکار نامہ لکھا جا رہا ہے ۔ فارسی مشویوں میں بھی غزلیں بیچ میں آتی ہیں ۔ میر اثر کی مشوی ”خواب و خیال“ میں بھی بہت سی غزلیں ہیں لیکن میر کی یہ غزلیں ایک طرح کے رنگ پیوند کا اثر قائم کرتی ہیں ۔ ان شکار ناموں کی یہ اہمیت ہے کہ ان میں میر ایک نئے رنگ ، نئے روپ میں سامنے آتے اور خارجی دنیا کے خوبصورت مناظر اور رنگین تصویریں ایسے پر اثر انداز میں کھینچتے ہیں کہ ان کی شاعرانہ صلاحیتوں کا ایک نیا رخ سامنے آتا ہے ۔ لیکن یہ مشویاں میر کی شاعری میں ایک جزیرے کی حیثیت رکھتی ہیں ۔

”نسنگ نامہ“ میں میر نے موسم برسات میں اپنے تکلیف دہ سفر کا بیان موثر انداز میں کیا ہے ۔ یہ سفر میر نے اپنی کسی محبوبہ کے ساتھ نہیں کیا تھا جیسا کہ عام طور پر کہا جاتا ہے ۔ پوری مشوی میں اس بات کی طرف کوئی اشارہ نہیں ہے ۔ یہ وہ زمانہ تھا جب میر یکار اور خانہ نشین تھے ۔ ممکن ہے تلاش معاش یا کسی ایسے ہی سلسلے میں یہ سفر میر نے اختیار کیا ہو ۔ اس مشوی میں جابجا اس دور کی معاشرت ، قصوں ، شہروں کے معاشرتی و معاشی حالات ، عام لوگوں کی زندگی اور سفر کے طریقے سامنے آتے ہیں ۔ اس سفر کو میر نے ایک ساتھ کہا ہے ۔ برسات کا زمانہ تھا ۔ راستے پانی سے بھرے ہوئے تھے ۔ کیچڑ سے راستہ چلتا دشوار تھا اور سفر بیل گاڑی میں تھا ۔ راستے میں دریا بھی پار کرنا پڑا جس میں طغیانی آتی ہوئی تھی :

جب کہ کشتی رواں ہوئی واں سے جسم گویا کہ تھا ، نہ تھی جاں سے
ریلا پانی کا جب کہ آتا تھا خوف سے جی بھی ڈوبا جاتا تھا
بہتا پھرتا تھا خضر کشتی پاس غوطے کھاتے تھے حضرت الیاس
دریا پار کر کے ایک کوس کا فاصلہ کیچڑ کی وجہ سے شام تک طے ہوا اور رات
کو شاہدرا میں قیام کرنا پڑا ۔ یہاں چند گھر تھے ۔ چار دوکانیں اور ایک چھوٹی سی مسجد تھی ۔ ٹھہرنے کے لیے کوئی جگہ نہیں تھی ۔ جن ”صاحبوں“ کے ساتھ میر صاحب گئے تھے انہیں بھی ایسا گھر ملا کہ ”ع“ ”جس سے بیت الغلا کو آوے نک“ ۔ ڈھونڈتے ڈھونڈتے ایک ”رائے“ ملی اور جب بوٹیاں نے ان سے کھانے کے لیے پوچھا تو میر صاحب نے کہا کہ کھانا تو ”صاحب“ بھجوائیں گے ۔ اس پر بوٹیاں نے کہا :

ہم تو جانا تھا آدمی ہو بڑے چار ہانچ آدمی ہیں پاس کھڑے
سو تو لکھے ہو کورے بالہم تم ہو گدا جیسے شاہ عالم تم

شاہ عالم ثانی آفتاب کے ذکر سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی ان کے دور حکومت میں لکھی گئی تھی اور ان کے دور حکومت کو اتنا زمانہ گزر چکا تھا کہ بادشاہ کی گدائی عوام میں ضرب المثل بن گئی تھی۔ میر راجہ ناگرسر کے ساتھ ۱۱۸۵ھ/۷۲ - ۱۷۷۱ع میں دلی آئے اور ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ع میں آصف الدولہ کے ہلانے پر لکھنؤ گئے۔ شاہ عالم ثانی بھی اسی سال دلی آئے۔ اس مثنوی میں شاہ درا، غازی آباد، بیگم آباد اور میرٹھ کا ذکر آتا ہے جو دلی سے قریب کے علاقے ہیں۔ لسنک بھی کرنال میں ہے۔ گویا یہ مثنوی دہلی کے زمانہ قیام اور ۱۱۸۵ھ - ۱۱۹۶ھ (۱۷۷۱ - ۱۷۸۱ع) کے درمیان لکھی گئی۔ رات شاہدرہ میں بسر کر کے دوسرے دن غازی آباد پہنچے۔ "صاحب" حویلی میرٹھ اور نوکر چاکر باغ میں ٹھہرے۔ دوسرے دن یہاں سے روانہ ہوئے۔ یہاں ایک حادثہ پیش آیا۔ میر کی چھیتی بلی "سوہنی" کہیں کھو گئی۔ ساری بستی میں اسے تلاش کیا مگر نہ ملی۔ سوہنی کو یاد کرتے ہوئے میر اپنی دوسری بلی سوہنی کو بھی یاد کرتے ہیں جو پہلے ہی مر چکی تھی۔ ف میر نے لکھا ہے کہ ایسی بیگم مزاج بلی کو کھو کر ہم بیگم آباد پہنچے۔ وہاں سے میرٹھ اور لسنک پہنچے جہاں رہنے کو ایک پرانی خستہ کوٹھوری ملی۔ اس وقت رئیسوں کا حال خراب تھا۔ بے زری کی وجہ سے عارت کو دوبارہ بتوانا دشوار تھا۔ نوکر تنخواہ کی امید میں جی رہے تھے۔ بقال اور بنیوں کا قرض رئیسوں پر چڑھا ہوا تھا۔ ابھی فصل تیار بھی نہیں ہوئی کہ رئیس پیشگی قرض لے کر کھا لیتے ہیں۔ میر نے جب روزانہ ماش کی دال ملنے پر شکایت کی تو نوکروں نے بتایا:

ماش کی دال کا نہ کرے گلا
گوشت بان ہے کبھو کسو کو ملا؟

اس مثنوی میں جو جگہوں کے نقشے میر نے کھینچے ہیں ان سے پوری تصویر

۱۔ مثنوی "سوہنی بلی" میں میر نے بتایا ہے کہ ان کے پاس ایک بلی تھی جس کا نام سوہنی تھا۔ بڑے تعویذ گنڈوں اور ٹوٹکوں کے بعد اس کے پانچ بچے پیدا ہوئے۔ پانچ میں سے تین لوگ لے گئے۔ مٹی اور مانی بچ گئے۔ مٹی بھی ایک صاحب لے گئے اور صرف مانی رہ گئی۔ مانی نے دو بچے دیے۔ سوہنی اور سوہنی۔ سوہنی مر گئی اور سوہنی لسنک کے سفر میں غازی آباد میں کھو گئی۔

سامنے آ جاتی ہے۔ یہاں چھپر، ہشہ، کیک اور کئی کثرت سے تھے۔ چاروں طرف کشتوں کا راج تھا اور ایک قیامت برپا تھی۔ لسنک ایک اجاڑ سی بستی تھی جس میں دس بیس گھر گنواروں کے تھے اور ایک ٹوٹی بھوٹی مسجد تھی جس میں نہ کوئی خطیب تھا اور نہ اذان ہوتی تھی۔ ہوا ایسی مرطوب کہ نزلہ زکام سے کوئی نہیں بچ سکتا تھا۔ کھالسی ایسے اٹھتی تھی جیسے گلے میں پھانسی دی جا رہی ہو۔ یہ سکھوں کی جگہ تھی اور ہر وقت جان کا خطرہ رہتا تھا۔ اللہ اللہ کر کے اس بلا سے رہائی ملی۔ اس مثنوی کے لہجے میں ایک ایسی تلخی اور طنز ہے جس نے بیان کو دلچسپ اور موثر بنا دیا ہے۔

میر کی واقعاتی مثنویوں میں، ان کی عشقیہ مثنویوں کی طرح، انداز بیان سادہ ہے لیکن اس سادگی میں وہی تہ داری و ہرکاری ہے جو ان کی غزل اور شاعری کی دوسری اصناف میں ملتی ہے۔ میر نے عام زبان کو تخلیقی سطح پر استعمال کر کے اس میں نہ صرف ادبیت پیدا کی بلکہ اس کی قوت اظہار میں بھی غیر معمولی اضافہ کر دیا۔ یہ کام اس دور میں اس طور پر کسی دوسرے شاعر نے نہیں کیا۔ یہ عمل میر کے ہاں ہر صنف سخن میں یکساں طور پر نظر آتا ہے۔ میر کو جانوروں کا شوق تھا۔ ان کی مثنویوں سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے بلی، کتا، بکری، بندر کا بچہ اور مرغ ہال رکھے تھے۔ لسنک نامہ میں انہوں نے "سوہنی" بلی کے کھو جانے پر کتنے ہی اشعار میں اپنے گہرے رنج اور تعلق خاطر کا اظہار کیا ہے۔ مدحیہ مثنویوں میں میر نے اپنے بلی، کتے، بکری کے عادات و خصائل کو موضوع سخن بنایا ہے۔ "کبھی کا بچہ" اور "ذر لیان خروس" بھی اسی ذیل میں آتی ہیں۔ ہجویہ مثنویاں ہیئت کے اعتبار سے تو یقیناً مثنویاں ہیں لیکن موضوع کے اعتبار سے یہ ہجویہ ہیں جن کا مطالعہ ہم دو سری ہجویہ نظموں کے ساتھ آئندہ صفحات میں کریں گے۔

عام طور پر ایک صاحب کمال اپنے فن کے کسی ایک رخ سے پہچانا جاتا ہے۔ میر غزل کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں، لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو میر کی مثنویاں غزل سے زیادہ ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہیں۔ غزل میں میر کی ذات رمز و کنایہ اور استعارات میں چھپ جاتی ہے مگر مثنویوں میں وہ کھل کر سامنے آتی ہے۔ رومانی شاعروں کی طرح میر کی مخصوص دلچسپی ان کی اپنی ذات ہے اور اس ذات کا جس صنف ادب سے تعلق پیدا ہوتا ہے وہ اسے اپنے ذاتی رنگ میں رنگ لیتی ہے۔ ان کی غزلوں کے برخلاف مثنویوں میں میر کی ذات، ان کا ماحول، ان کی دلچسپیاں، ان کی زندگی کے مختلف پہلو، ان کا

رہن مہن ، ان کی معاشرت ، ان کے تعلقات ، ان کے سفر ، ان کے عشق ، ان کی خوشی و ناراضی وغیرہ زیادہ کھل کر سامنے آتے ہیں ۔ سوانح نگار کے لیے میر کی مثنویوں اور ہجویات میں ان کی زندگی کے مطالعے کے لیے بے حد مواد موجود ہے ۔ ان مثنویوں کو خواہ ہم عشقیہ ، مدحیہ ، واقعاتی اور ہجویہ میں تقسیم کر لیں لیکن ان میں خود میر کی ذات سب سے زیادہ اہم ہے ۔ عشقیہ مثنویوں میں جلدیہ دیگران کے ذریعے وہ اپنے ہی عشق کی داستان سناتے ہیں ۔ ان کی مثنویوں کے سب قصے مآخوذ ہیں لیکن قصہ دراصل میر کا مسئلہ نہیں ہے ۔ ان قصوں کے ذریعے وہ اپنی ذات ہی کا انکشاف کرتے ہیں ۔ ان میں جو مافوق الفطرت باتیں نظر آتی ہیں دراصل وہ مافوق الفطرت ان معنی میں نہیں ہیں کہ میر کے زمانے کے لوگ بلکہ آج تک لوگ انہیں صحیح مانتے ہیں ۔ یہ مافوق الفطرت عنصر اپنے اندر ایک رومانی رمز رکھتا ہے جس کے ایک شاعرانہ معنی ہیں ۔ اس میں وہ حیرت ناک بھی موجود ہے جو رومانیت کی جان ہے ؛ مثلاً ”شعلہ عشق“ میں شعلے کا دریا پر آنا اور آواز دینا ویسی ہی بات ہے جیسی کہ ورڈسورث نے ”لوسی گرے“ کے بارے میں بتائی ہے کہ وہ اب تک میدان میں چلتی بھرتی دکھائی دیتی ہے ، یا کنگسلے نے بتایا ہے کہ ”میری“ کے بھیڑوں کو پکارنے کی آواز اب بھی ”ڈے“ کی ریت پر سنائی دیتی ہے ۔ میر کے ہاں محض مافوق الفطرت باتیں نہیں ہیں جو میر حسن کی سحر البیاس میں ملتی ہیں بلکہ ان کی نوعیت رومانی حیرت ناک (Romantic Wonder) کی ہے اسی لیے میر کی مثنویاں دوسری مثنویوں سے مختلف ہیں اور رومانی شاعروں کے لیے یہ آج بھی مشعل راہ ہیں ۔ ان مثنویوں کی اہمیت قصوں کی وجہ سے نہیں بلکہ رومانی انداز نظر ، واقعاتی تاثر اور اس مخصوص فضا کی وجہ سے ہے جو میر کی مثنویوں کے علاوہ دوسری مثنویوں میں نظر نہیں آتی ۔

ان مثنویوں کا اہم ترین پہلو میر کا خود مطالعہ (Self Study) ہے ۔ عشقیہ مثنویوں میں ان کے ہر عاشق پر جنون سوار ہوتا ہے اور یہ جنون رسوائی کا سبب بنتا ہے ۔ اسی رسوائی کی وجہ سے عاشق و معشوق ایک دوسرے سے جدا ہو جاتے ہیں ۔ یہی سب کچھ میر کے ساتھ ہوا تھا ۔ ان کی مثنویوں کی ہیروئن کا بھی ہر مثنوی میں یہی حال ہے ۔ یہ ہی میر کی محبوبہ کے ساتھ ہوا ہوگا ۔ محبوب کی تعریف میں روایتی الفاظ کی وجہ سے محبوب کے خدوخال پورے طور پر سامنے نہیں آتے لیکن ان کے پیچھے کوئی حقیقی صورت موجود ہے جس نے ان الفاظ میں ٹہی جان ڈالی ہے ۔ میر کے عاشق پاکباز ہیں ۔ عشق میں سچے اور مخلص ہیں ۔

عشق کی سطح پر یہ میر کے مزاج کی توجہ جانی کرتے ہیں ۔ ان مثنویوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر اپنے عشق کی نفسیات سے خوب واقف ہیں اور یہ تحلیل اس لیے ”رسمیاتی“ رہ جاتی ہے کہ میر اس کا اظہار مبالغہ آمیز روایتی الفاظ میں کرتے ہیں ۔ یہ اظہار کی مجبوری ہے ورنہ ذاتی انکشاف میں میر سب شاعروں سے آگے ہیں ۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ اپنی ذات کے گہرے مطالعے کے ساتھ وہ اپنے ماحول اور چیزوں کو بھی اپنی مخصوص نظر سے دیکھ کر انہیں بھی اسی رنگ میں رنگ دیتے ہیں ۔ میر اپنی ذات کو پورے طور پر دبائے میں کبھی کامیاب نہیں ہوئے ۔ ان کی شاعری کی انفرادیت ان کی اسی نفسی کیفیت میں پوشیدہ ہے ۔ میر کی مثنویوں کو اگر ان کی غزلوں کے توضیحی حواشی کہا جائے تو زیادہ صحیح ہوگا ۔

فنی نقطہ نظر سے اکثر نقادوں کو میر کی مثنویوں میں فن کا فقدان نظر آتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے نزدیک افسانوی نظم کا رنگ غنائی نظم سے زیادہ سادہ اور رواں ہونا چاہیے کیونکہ اس میں بنیادی چیز جذبات نہیں بلکہ واقعات ہوتے ہیں ۔ میر کے ہاں ہر مثنوی میں کم و بیش یکساں رنگ ہے جو عشقیہ مثنویوں میں اتنا ٹکھرتا ہے کہ نازک جذبات بڑے لطیف طریقے سے زبان کا جزو بن جاتے ہیں اور مثنوی کی آیات دھیمے راگ سے لطیف درد کی ایک ایسی فضا قائم کرتے ہیں کہ یہاں فن کے فقدان کے بجائے فن کے کمال کا اعتراف کرنا پڑتا ہے ۔ عشقیہ مثنویوں کے بہترین حصوں میں یہ انفرادیت بہت نمایاں ہے ۔ غزل اور مثنوی وہ دو اصناف سخن ہیں جن میں میر اپنے کمال فن کے ساتھ ابھرتے ہیں اور زندہ جاوید ہو جاتے ہیں ۔

غزل اور مثنوی کے علاوہ میر نے ہجویات بھی لکھی ہیں جن میں سے بارہ کے نام ہجویہ مثنویوں کے ذیل میں ہم اوپر لکھ آئے ہیں ۔ ان میں ”در ہجو خواجہ سرا“ کے علاوہ اگر میر کے ۵ غنسی — ہجو بلاس رائے ، در ہجو لشکر (۲ غنسی) ، در شہر کاہا حسب حال خود ، ہجو دستخطی فرد — اور شامل کر لیے جائیں تو میر کی ہجویہ نظموں کی تعداد ۱۸ ہو جاتی ہے ۔ ان نظموں میں میر نے موسم ، دلیا ، جھوٹ ، افراد ، لشکر ، شہر ، اپنی ذات اور اپنے گھر کو موضوع سخن بنایا ہے ۔ الہارویں مدی کے معاشرے میں ہجو ایک مقبول صنف سخن تھی ۔ جعفر زلّی کی آواز اس دور میں گونج رہی تھی ۔ اس زوال پذیر معاشرے میں عام انسان کا اخلاق انتہائی مناقبہ ہو گیا تھا ۔ اس معاشرے کا فرد کہتا کچھ تھا ، کرتا کچھ تھا ۔ اسی لیے ہجو ایک ایسی صنف تھی جس سے اس معاشرے

کے ہیروپ کا پردہ فاش کیا جا سکتا تھا۔ ہجو ناانصافیوں، ظلم و جبر، لاقانونیت اور منافقتوں کے اس دور میں شاعر کے ہاتھ میں ایک ایسا حربہ تھی جس سے وہ اپنے منافق حریف کے بچے ادھیڑے کا کام لیتا تھا۔ یہ ہجو گوئی کا مثبت پہلو تھا۔ دوسرا مثبت انداز نظر یہ تھا کہ وہ ایسے موضوعات پر ہجو لکھتا جن سے زمانے کے اصل حالات اور معاشرے کے باطن کی حقیقی تصویر سامنے آ جائے۔ سودا کا شہر آئوب (قصیدہ نصیحک روزگار) یا میر کا خمس ”در ہجو لشکر“ اور ”در بیان کذب“ اسی ذیل میں آتے ہیں۔ ان ہجویات سے ایک طرف اس دور کے فوجی نظام کا پردہ چاک ہوتا ہے اور دوسری طرف شاعر اس نظام کی خستہ حالی پر بھی آنسو بہاتا ہے۔ اس قسم کی ہجووں سے جو تصویر ابھرتی ہے وہ اتنی جاندار، شوخ اور سچی ہے کہ معاشرے میں احساسِ زیبا پیدا ہوتا ہے۔ ایک ایسے معاشرے میں جو اندھا اور بہرہ ہو گیا ہو، جس نے دیکھنے اور سننے کا عمل بند کر دیا ہو، جس میں ناانصافیاں، خود غرضیاں اور ذاتی فائدہ قومی مسائل پر حاوی آ گئے ہوں، اسے جھنجھوڑنے، بھنبھوڑنے اور احساس و شعور کی پٹ آنکھوں میں روشنی پیدا کرنے کے لیے اس قسم کی ہجووں سے بہتر طریقہ نہیں ہو سکتا۔ میر کے ہاں اس قسم کی ہجویات کم ہیں اور جو ہیں ان میں وہ زور نہیں ہے جو ان ہجویات میں ہے جن میں اپنی ذات اور اپنے ماحول کو ہجو کا نشانہ بنایا ہے۔ مثلاً میر نے اپنے گھر کے بارے میں جو ہجو لکھی ہیں وہ ان کی بہترین ہجو ہیں۔ ان دونوں ہجووں سے ایک ایسی واضح تصویر ابھرتی ہے کہ ایک نفاس میر کے مکان اور رہن سہن کی تصویر آج بھی بنا سکتا ہے۔ اپنے گھر کی ہجو لکھنے ہوئے میر کو اپنی عظمت کا بھی احساس ہے کہ اس معاشرے کا سب سے بڑا شاعر ایسی خستہ حالی میں زندگی گزار رہا ہے۔ اس کا گھر ایسا ہے جس میں ہر دم دب مرنے کا خیال رہتا ہے ع ”گھر کہاں صاف موت ہی کا گھر“:

بند رکھتا ہوں در جو گھر میں رہوں

قدر کیا گھر کی جب کہ میں ہی نہ ہوں

اسی گھر کی چھت بیٹھ گئی اور ان کا بیٹا اس کے نیچے دب گیا۔ یہ دیکھ کر لوگ بھاگ کر آئے اور مٹی کو ہاتھوں سے ہٹا کر میر کے بیٹے کو وہاں سے نکالا۔ صورت اس لڑکے کی نظر آتی ہم جو مردے تھے جان سی پائی قدرت حق دکھائی دی آ کر یعنی نکلا درست وہ گوہر مومسانی کھلائی کچھ ہلیدی فرصت اس کو خدا نے دی جلدی اپنے گھر کی دونوں ہجووں میں ان کا مشاہدہ اور تجربہ اثر و تاثیر پیدا کر رہا

ہے۔ اس میں قلیل نہیں ہے بلکہ وہ تلخی و بیزاری ہے جو اس گھر کے جہنم میں رہنے سے پیدا ہوئی ہے۔ برسات کے زمانے میں گرتے ہوئے گھر سے جب سارا کتبہ سامان لاد کر چاروں طرف بھرے ہوئے پانی میں سے نکلتا ہے تو میر اپنی حالت زار پر لٹنے رنجور ہو جاتے ہیں کہ احساسِ ذلت کے ساتھ خود کو بھی کوسنے کاٹنے لگتے ہیں:

اپنے اسباب گھر سے ہم لے کر الگنی سب کے ہاتھ میں دے کر
صف کی صف نکلی اس خرابی سے تاکہ پہنچے کہیں شتابی سے
میر جن اس طرح سے آتے ہیں جیسے کنجر کہیں کو جاتے ہیں

اپنی دوسری ہجویات میں میر نے افراد کو غصہ و طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ وہ غصے میں بدزبانی پر بھی اتر آتے ہیں لیکن انہیں اس بات کا احساس ہے کہ ہجو گوئی ان کا شعار نہیں ہے:

میں ہمیشہ سے رہا ہوں با وقار کن داؤں تھا ہجو کا کرنا شعار
گر کہوں نے کچھ کہا میں چپ رہا ہجو اس کی ہو گئی اس کا کہا
تھا قتل مجھ کو میں درویش تھا دردمند و عاشق دل ریش تھا
ہر کروں کیا لا علاجی می ہے اب غصے کے مارے چڑھی ہے مجھ کو تب

(در ہجو نا اہل)

”در ہجو نا اہل مسمی بہ زبان زہرِ عالم“ بقاء اللہ بقا کی ہجو ۲ ہے جو شاہ حاتم کے شاگرد تھے۔ اس میں شاہ حاتم کی طرف بھی اشارہ ہے:

سدعی میرا ہوا یہ ہے ہنر مردہ صد سال سا لے لور تر
اسی مثنوی میں میر نے یہ بھی بتایا ہے کہ وہ بیس سال بعد شہر (دلی) میں آئے ہیں:

شہر میں آیا میں بعد از بست سال گم تھا یاں سررشتہ قال و مقال

لواب بہادر جاوید خاں کے قتل (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) کے بعد میر کچھ عرصہ بے روزگار رہے اور راجہ ناگر مل سے منسلک ہو کر دلی سے چلے گئے اور ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ع میں جنگِ سکوتال سے واپس ہو کر دلی میں خانہ نشین ہو گئے، اس لیے غالب گمان ہے کہ یہ ہجو ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ع کے لگ بھگ لکھی گئی ہوگی۔ ”اجگر نامہ“ میں میر نے خود کو بہت بڑا اڑدیا بنایا ہے اور اس دور کے سارے شاعروں کو کیڑے، مکوڑے، چھپکلی، مینڈک، لومڑی وغیرہ کہا ہے اور دکھایا ہے کہ اڑدیا ایک ہی سانس میں سب کو بڑپ کر جاتا ہے:

بھرا ایک دم وا کر کے دھارے کہ پایا اس اثرو کو نیم جاں
دم دیکر ان سے نہ کوئی رہا وہی دشت خالی وہی از دہا
”در ہجو شخصے ہیچ مدال کہ دعویٰ ہمہ دانی داشت“ میں ایک ایسے شخص
کی ہجو کی ہے جو یہ دعویٰ کرتا ہے کہ اسے سب کچھ آتا ہے۔ اس ہجو میں میر
نے اس شخص سے مختلف علوم کے بارے میں سوال کیے ہیں اور اس کے منہ سے ان
کے اولادھے، اٹنے بیدھے، بے تکرے مضحکہ خیز جواب داوائے ہیں۔ اس دلچسپ
ہجو میں انداز مزاحیہ و طنزیہ ہے جس سے شخص مذکور کی جہالت اور میر
کی علمیت کا احساس ہوتا ہے۔ ”نکات الشعرا“ میں میر نے حاتم کے بارے میں
لکھا ہے کہ ”مردیست جاہل و متمکن“ ۲۸ اور میان شہاب الدین ثاقب کے
بارے میں لکھا ہے کہ ”در ہمہ چیز دست دارد و ہیچ نمی داند۔“ ۳۹ قیاس
کیا جا سکتا ہے کہ یہ ہجو یا تو حاتم کے بارے میں ہے یا پھر ثاقب کے بارے
میں۔ اسی طرح ”ہجو عاقل نام ناکسے کہ بہ سگان اُسے تمام داشت“، میرزا
محمد رفیع سودا کی ہجو معلوم ہوتی ہے۔ سودا کو کتنے پالنے کا شوق تھا اور اس
ہجو میں کتنوں کے شوقین کو ہدفِ ملامت بنایا ہے۔ ”تذکرۂ ہندی“ میں لکھا ہے
کہ ”سودا پرورش سگانِ ابریشم ہشام شوق تمام داشت۔“ میر نے لکھا :

ایسی بھی ہم نے دیکھی نہیں کنتوں کی ہوس
گردن میں اپنے ڈالے پھرے روز و شب مرس
ٹکڑا ہو جس کے ہاتھ میں یہ اس کا یار ہے
جیسے سگ سرائے سگ پر سوار ہے
کنتوں کی جستجو میں ہوا روڑا ہاٹ کا
دھوی کا کتا ہے کہ نہ گھر کا نہ ہاٹ کا

سودا نے بھی اس کا جواب دیا۔ یہ جوابی ہجو کایاتِ سودا میں موجود ہے۔ ۴۱
سودا و میر کے درمیان یہ معرکہ بڑھ گیا جس میں سودا کے شاگرد بھی شامل
ہو گئے۔ میر نے ”در ہجو آئینہ دار“ میں سودا کے شاگرد عنایت اللہ عرف کٹو
حجام کی ہجو لکھی اور اس میں سودا کو بھی نہیں بخشا :

آج سے مجھ کو نہیب رنج و ملال جب سے تکلے ہال تب سے ہے یہ حال
موشگافوں کا نہیب ہے نام اب مدعی شعر ہیں حجام سب
ایسے موٹے میں نے کتنے بے شعور ہے حجامت اس بھی فرقے کی ضرور
ہاں نہ سید کچھ ہے نے نائی ہے شرط ہر کسو کسوت میں دانائی ہے شرط
سگ کے نیم الدین کی سرداری ہوئی نوح کے بیٹے کی وہ خسواری ہوئی

میر و مرزا میں حکم ہووے خود نے کی نائی جن پہ سب کا دست رد
سمجھے مرزا میر کو، مرزا کو میر نے وہ رگ زن جو نہ سمجھے میر شیر
مجھ میں مرزا میں تفاوت ہے بہت باب ثانی وار عجالت ہے بہت
جس جگہ میں نے رکھی منہ میں زبان ہوتے اس جگہ جو مرزا بے گار
استرے کانو میں اپنے باندھ کر کب کے اب تک گھس گئے ہوتے ادھر
چوڑے نائی ہیں سارے ایک ذات ان میں ہے بذات جو ہو لیک ذات
میر کی ہجویات کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ وہ ہجویں
جو میر نے افراد کے بارے میں لکھی ہیں جیسے ہجو عاقل خان، ہجو آئینہ دار،
ہجو بلاس رائے وغیرہ۔ وہ ہجویں جن میں اپنے حالات اور حالاتِ زمانہ کو
ہدفِ ملامت بنا کر خود پر بھی طنز کیا ہے اور بگڑے ہوئے زمانے پر بھی جیسے
در ہجو خانہ خود، در ہجو لشکر، در شہر کاما، کسنگ نامہ وغیرہ۔ وہ
ہجویں جن میں اقدار، موسم اور دنیا پر طنز و ہجو کے تیر برسائے ہیں جیسے
در ہجو کذب، در ہجو برشکال، در مذمت دایا وغیرہ۔ میر کی ہجویات سے
ان کی بُر گوئی کا پتا چلتا ہے۔ ان کی ہجویات سے اس دور کی اخلاق، معاشی،
انتظامی اور فوجی نظام کی تباہی کا اندازہ ہوتا ہے اور اس بے سر و سامانی،
افلاس اور خستہ حالی کا بھی جس سے میر دلی میں دوچار رہے۔ سودا اس
صنف میں بہت زور دکھاتے ہیں لیکن ان کے ہاں پھکڑ پن، گلی گلوچ اور نعلانی
بھی ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ میر کے ہاں یہ عنصر بہت کم ہے۔ وہ بس دالت ہیں
کر اور کچھ کچھ کر رہ جاتے ہیں۔ ہجویات میں بھی ان کے مزاج کا دھبہ پن قائم
رہتا ہے۔ ان کی ہجویات میں نہ قصیدے والا مبالغہ ہے اور نہ زمین آسمان کے
قلاے ملائے کا عمل ملتا ہے۔ وہ طنز بھی کرتے ہیں، مزاح بھی پیدا کرتے
ہیں، حریف پر حملہ بھی کرتے ہیں لیکن یوں محسوس ہوتا ہے جیسے جو کچھ
وہ کہنا چاہتے ہیں کہ، نہیں پا رہے ہیں۔ میر کی ہجویات بڑھ کر یوں معلوم
ہوتا ہے جیسے انہیں زبردستی اس میدان میں گھسیٹا جا رہا ہے۔ سودا کے ہاں
جو تغزل کی پرواز اور مبالغہ ہے وہ میر کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا۔ قصیدہ
سودا کا فن ہے جس میں ان کا کوئی حریف نہیں ہے۔ میر کا یہ میدان نہیں ہے۔
جو مزاج کسی کی مدح کے لیے درکار ہے وہی مزاج ہجو میں اپنا رنگ جا سکتا
ہے۔ سودا کی ہجویات و قصائد اسی لیے ہرزور ہیں۔ میر کے ہاں ہجووں میں
ستعیدگی کا احساس ہوتا ہے۔ سودا کے ہاں زور شور اور ہنگامہ آرائی ہے، اسی
لیے سودا کی ہجویات زیادہ موثر ہیں۔ میر نے اپنی ہجویات میں جو بحریں استعمال

کی ہیں وہ بھی اتنی سوزوں نہیں ہیں جتنی سودا کی بحرین ہیں۔ میر کی ہجویات پر غزل کا اثر ہے۔ سودا کی ہجویات پر ان کے قصیدے کا اثر ہے۔ پگڑی اچھالنا سودا کا مزاج ہے۔ میر صرف اپنی پگڑی سنبھالے رہنے کے لیے ہجو لکھتے ہیں۔ میر کی ہجویات میں وہی عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے۔ سودا نے اپنی ہجویات میں قصیدے کا آہنگ اور شوکت و شکوہ کا رنگ جایا ہے۔ اسی لیے جو سودا و میر کے مزاج کا فرق ہے وہی دونوں کی ہجویات کا فرق ہے۔ اسی نے لکھا ہے کہ ”ہر جگہ معلوم ہوتا ہے کہ طنز کرنے والا ہر سوز دل رکھتا ہے۔ وہ جس آگ سے خود جلا ہے اسی سے دوسروں کو بھی جلانا چاہتا ہے۔“ ۳۲ اس کے برخلاف سودا بھکڑ پٹ، بھتی، استہزا اور طنز و مزاح کے کردار سے اپنے حریف کو بے دم کرنا چاہتے ہیں۔ وہ جعفر زلی کی طرح، حریف کو شکست دینے کے لیے اس کی بیوی اور بہو بیٹیوں کو بھی ٹھٹھ کر رکھ دیتے ہیں اور سارے اخلاق دائرے توڑ کر میدان میں اترتے ہیں۔ میر عام طور پر اخلاق دائرے کو نہیں توڑتے اسی لیے وہ ہجو میں رُکے رُکے سے نظر آتے ہیں۔ سودا کی ہجویات میں اسی لیے ”بھرپوریت“ ہے، میر کے ہاں ”دبا دبا پن“ ہے۔ لیکن میر کی ہجویات کے نتیجے سے آج بھی ہجو کی ایک نئی لے تلاش کی جا سکتی ہے۔ میر نے کم و بیش ہر صنفِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے لیکن جو کمال الہوں نے غزل و مثنوی میں دکھایا وہ کسی اور صنف میں نہ دکھا سکے۔ سودا کے مقابلے میں وہ ایک بڑے ہجو گو نہیں ہیں لیکن ہجو گوئی کی تاریخ میں وہ نہ صرف ایک قابلِ ذکر شاعر ہیں بلکہ سودا کے بعد وہ اس دور کے دوسرے بڑے ہجو گو ہیں۔

قصیدہ بادشاہوں، نوابوں اور وزیروں کے اس آخری دور میں ایک مقبول صنفِ سخن اور دربار تک رسائی کا ایک اہم وسیلہ تھا۔ کلیاتِ میر میں سات قصیدے ملتے ہیں اور اگر دیوانِ میر (نسخہ حیدر آباد دکن مکتوبہ ۱۱۹۲ء) کا ”قصیدہ در شکایت نفاق یاران“ بھی شامل کر لیا جائے تو میر کے قصائد کی تعداد آٹھ ہو جاتی ہے۔ ان میں تین قصیدے حضرت علی کی شان میں ہیں۔ ایک قصیدہ امام حسین کی مدح میں، دو آصف الدولہ کی مدح میں اور ایک شاہِ وقت شاہِ عالم کی مدح میں ہے۔ ان میں سے اس قصیدے کے علاوہ جس کا مطلع

رات کو مطلق نہ تھی یاں جی گو تاب
آشنا ہوتا نہ تھا آنکھوں سے خواب

باقی سارے قصیدے دیوانِ میر نسخہ حیدر آباد میں شامل ہیں جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ میر نے سات قصیدے لکھنے کے لیے پہلے لکھے اور صرف ایک قصیدہ، جس کا مطلع اوپر درج ہے، قیام لکھنے کی یادگار ہے جو انھوں نے ۱۱۹۶/۱۷۸۲ء میں لکھنے پہنچ کر آصف الدولہ کے حضور میں پڑھا۔

میر نے مثنویات کے مقابلے میں قصائد کم لکھے ہیں۔ ان میں سے چار میں مذہبی عقیدت کا اظہار ہے۔ ایک میں ”نفاق یاران“ کو موضوع بنایا ہے اور تین میں آصف الدولہ اور شاہِ عالم کی مدح کی ہے۔ ہر صنفِ سخن کے اپنے فنی اصول اور تقاضے ہوتے ہیں۔ قصیدہ چونکہ بزرگانِ دین اور بادشاہ و نوابین کے حضور میں پیش کیا جاتا تھا اس لیے اس میں روایتی فنی لوازمات کا اور بھی خیال رکھا جاتا تھا۔ میر کے قصیدوں میں نہ مضامین کی بلند پروازی ہے اور نہ الفاظ کا وہ شکوہ اور بلند آہنگی جو اچھے قصیدے کے لیے ضروری ہے۔ ان میں تنوع، تسلسل، تشبیب، مدح و دعا کی وہ شان بھی نہیں ہے جو نصری، سودا یا ذوق کے قصیدوں میں نظر آتی ہے۔ میر کا قصیدہ ایک مکمل وحدت نہیں بنتا بلکہ پڑھتے وقت ایک طرح کی بے دلی کا احساس ہوتا ہے۔ لہٰذا ان میں مبالغے کا جادو ہے کہ مدوح پر اثر کرے اور نہ موضوعات کا تنوع۔ قصیدوں کی تشبیب میں بھی وہ دہر کی بے ثباتی، فلک کے جور و جفا، صیاد کی اسیری، فراق و حسرت و وصل کو موضوع بناتے ہیں۔ مدح بھی وہ جم کر نہیں کر پاتے جیسے شکار نامہ میں آصف الدولہ کی مدح کرتے کرتے بے موقع یہ کہہ اٹھتے ہیں:

متاع ہنر پھیر کر لے چلو بہت لکھنے میں رہے گھر چلو

شاہِ عالم کی مدح کرتے ہوئے ان کی زبان سے یہ شعر اُگل جاتے ہیں:

دعا پر کروں ختم اب یہ قصیدہ

کہاں تک کہوں تو چنیں ہے چناں ہے

تری عمر ہو میرے طولِ اسل سی

کرم کا سررشتہ اک تیری باب ہے

میر کے قصائد میں کوئی ایسی انفرادیت نہیں ہے کہ ہم ان کے قصیدوں کو ان کی شاعری کے تعلق سے یا فنی محاسن کے اعتبار سے کوئی بلند درجہ دے سکیں۔ میر کے قصیدوں کی قدر و قیمت یہ ہے کہ انھیں ہمارے ایک عظیم شاعر

ف۔ ”ذکرِ میر“ میں میر کے الفاظ یہ ہیں ”حاضر شدم و قصیدہ کہ در مدح
گفتہ بودم خوالدم شنیدلہ۔۔۔“ (ص ۱۴۰)۔

نے، رواج زمانہ کے مطابق، مذہبی عقیدت کے اظہار یا ہیٹ کی ضرورت کے لیے لکھا ہے۔ یہ میر کا میدان نہیں ہے۔ وہ تو قبیلہ عشق سے تعلق رکھتے تھے اور غزل ہی ان کا وظیفہ تھی۔ یہی صورت ان کے مرثیوں و سلام کے ساتھ ہے۔ میر نے ۳۴ مرثیے اور ۷ سلام لکھے ہیں۔ ۳۳ میر کے غم زدہ مزاج سے یہ توقع کی جا سکتی تھی کہ وہ اس صنفِ سخن میں غزل ہی کی طرح کمال کو پہنچیں گے کیونکہ اس صنف کا خاص مقصد جذباتی اثر پیدا کر کے غم و الم کا ایسا عالم طاری کرنا ہے کہ سننے والا آہ و بکا کرنے لگے۔ میر کے سارے مرثیوں کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ ان میں وہ اثر انگیزی نہیں ہے جو بعد کے دور میں الیس و دیبر کے ہاں ملتی ہے۔ میر کے دور تک مرثیوں کی ہیئت بھی مقرر نہیں ہوئی تھی۔ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع ہیں۔ مسلسل مرثیے تین ہیں اور تین مرثیے غزل کی ہیئت میں ہیں۔ سودا نے مرثیے کے ارتقا میں بنیادی کام یہ کیا کہ اس میں تشبیب کا اضافہ کیا جو آگے چل کر ”چہرہ“ کہلائی۔ میر کے مرثیوں میں تشبیب بھی نہیں ہوتی۔ وہ اپنا مرثیہ براہِ راست مدحِ امام سے شروع کر دیتے ہیں اور مدح میں جیسے وہ قصیدے میں کامیاب نہیں ہیں اسی طرح وہ مرثیوں میں بھی کامیاب نہیں ہیں۔ وہ اپنے عقیدے کا اظہار ضرور کرتے ہیں۔ ان کے دل میں خلوص کی گرمی بھی ہے مگر مرثیہ چونکہ داخلی شاعری نہیں ہے اس لیے اس میں جس خارجی انداز کی ضرورت ہے میر اس تک نہیں پہنچتے، حتیٰ کہ ”بکائیا“ یا ”بکی“ حصوں میں بھی، جو مرثیوں کی جان ہے اور جس میں مصائب بیان کر کے عقیدت مندوں کو رلایا جاتا ہے، وہ کامیاب نہیں ہیں۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ رونے کا عمل اسی وقت پیدا کیا جا سکتا ہے جب ہندریچ جذباتی سطح کو ابھارا جائے اور پھر مصائب کا بیان ایسے موقع پر لایا جائے کہ سننے والا بے اختیار بکا کرنے لگے۔ یہ ایک شعوری خارجی عملی ہے۔ برخلاف اس کے میر کے لیے اپنی ذات اور اس کے غم زیادہ اہم ہیں۔ وہ جس خوبی سے اپنے غم، عشق کو مثنویوں میں بیان کرتے ہیں اس طرح وہ دوسروں کے غم کا اظہار نہیں کر سکتے۔ یہ ان کی مجبوری ہے۔ میر نے اپنے مرثیے مجلسوں کی ضرورت کے لیے لکھے ہیں اور ان میں مخصوص واقعات مثلاً حضرت تامم کی شادی، حضرت عابد کی اسیری، علی اصغر کی پیماس، خالدان حسین کی عورتوں کی بے حرستی وغیرہ کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ موضوعات پر مرثیہ لکھنے کی روایت دکنی مرثیوں سے شروع ہو کر شمالِ پنجابی اور پھر میر کے مرثیوں سے ہوتی ہوئی میر انیس کے مرثیوں میں اپنے کمال کو پہنچی۔ اسی طرح

میر نے اپنے مرثیوں میں سہل محتج کا ایسا طرز اختیار کیا ہے جسے میر انیس نے کمال تک پہنچایا لیکن آج میر کے مرثیوں کی اہمیت محض تاریخی ہے۔ ۳۴ مطالعہ میر کے بعد اب اگلے باب میں ہم اس دور کی ایک اور عہد ساز شخصیت مرزا محمد رفیع سودا کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱- گلشن بے خار: نواب مصطفیٰ خان شیفتہ، ص ۱۰۰، مطبع نولکشور، لکھنؤ، بار دوم ۱۹۱۰ع۔
- ۲- تذکرہ آرزوہ ڈاکٹر مختار الدین احمد نے مرتب کر کے انجمن ترقی اردو پاکستان سے ۱۹۷۴ع میں شائع کرا دیا ہے۔ یہ صرف حرف ق تک ہے اور اس میں بھی صرف قائم چاند پوری کا ادھورا ترجمہ ہے اس لیے شیفتہ کے اس حوالے کی تصدیق ممکن نہیں ہے۔
- ۳- تذکرہ مجمع النفائس: سراج الدین علی خان آرزو، ورق ۹۹ ب، مخزنہ قومی عجائب خانہ، کراچی۔
- ۴- مجمع النفائس میں تقی اوحدی کے حوالے سے یہ الفاظ ملتے ہیں: ”زبان ہندی و فارسی و ملمع و مرکب از لسانی کہ آن را ریختہ گویند بسیار مروی ست و در ہمہ اشعار او بلند و پست بے شمار است۔ اگرچہ پستش اندک پست است اما بلندش بفایت بلند۔“
- ۵- میر نمبر: مرتبہ محمد حسن عسکری، ص ۲۷۶، ماہنامہ صاق، کراچی ۱۹۵۸ع۔
- ۶- ایلٹ کے مضامین: ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۹۷ ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۷۸ع۔
- ۷- عمدۂ منتخب: نواب اعظم الدولہ سرور، مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص ۵۵۳-۵۵۴، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ع۔
- ۸- ذکر میر: محمد تقی میر، مرتبہ عبدالحق، ص ۵-۶، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد ۱۹۲۸ع۔
- ۹- انسان اور آدمی: محمد حسن عسکری، ص ۲۱۸، مکتبہ جدید، لاہور ۱۹۵۳ع۔
- ۱۰- انسان اور آدمی: محمد حسن عسکری، ص ۶۹۔

- ۱۱۔ ایلٹ کے مضامین : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۱۸۸ - ۱۸۹ ، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۷۸ ع۔
- ۱۲۔ دستور الفصاحت : حکیم سید احمد علی خاں یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۲۵ - ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ ع۔
- ۱۳۔ ایلٹ کے مضامین : ڈاکٹر جمیل جالبی ، مقدمہ ص ۲۹ - رائٹرز بک کلب ، کراچی ۱۹۷۱ ع۔
- ۱۴۔ نقد میر : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۳۰۸ ، آئینہ ادب ، لاہور ۱۹۵۸ ع۔
- ۱۵۔ مزامیر : (حصہ اول) اثر لکھنوی ، ص ۶۶ ، کتابی دنیا لکھنؤ ، دہلی ۱۹۳۷ ع۔
- ۱۶۔ ارسطو سے ایلٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۲۳۱ ، نیشنل بک فاؤنڈیشن ، کراچی ۱۹۷۵ ع۔
- ۱۷۔ دریائے لطافت : النشاء اللہ خاں انشا ، مرتبہ عبدالحق ، ترجمہ ہرجموہن دتاتریہ کینی ، ص ۲۶ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ ع۔
- ۱۸۔ تنقید اور تجرید : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۲۸۲ - ۲۸۳ ، مشتاق بک ڈپو کراچی ۱۹۶۷ ع۔
- ۱۹۔ دریائے لطافت : ص ۲۶ -
- ۲۰۔ دریائے لطافت : (فارسی) ، ص ۳۳ ، سلسلہ "انجمن ترقی اردو" ، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۱۶ ع۔
- ۲۱۔ کلیات میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، لوکشور لکھنؤ ۱۹۴۱ ع۔
- ۲۲۔ کلیات میر : جلد اول و جلد دوم ، مطبوعہ رام نرائن لال بینی مادھو ، الہ آباد ۱۹۷۲ ع۔ اس ایڈیشن میں دو قطعے در ہجو خواجہ سرا اور در تعریف اسپ بھی غلطی سے مثنوی کے ذیل میں شامل کر دیے گئے ہیں۔ ان دو قطعوں کے علاوہ ایک مثنوی بھی شامل ہے لیکن یہ کسی مثنوی کا ایک حصہ معلوم ہوتی ہے۔
- ۲۳۔ ۲۴۔ ۲۵۔ ۲۶۔ یہ مثنویاں "مثنویات میر بخط میر" مرتبہ ڈاکٹر رام بابو سکسینہ ، مطبوعہ دھرمی مل دھرم داس دہلی ۱۹۵۶ ع میں بھی شامل ہیں۔
- ۲۷۔ ذکر میر : محمد تقی میر ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۶۴ - ۶۵ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ ع۔
- ۲۸۔ ایضاً -

- ۲۹۔ مثنوی شعلہ شوق : از ص ۸۸۵ تا ۸۹۶ ، کلیات میر ، مطبوعہ کالج اوف فورٹ ولیم ، ہندوستانی پریس کلکتہ ۱۸۱۱ ع۔
- ۳۰۔ "میر کے دیوان کے قدیم ترین قلمی نسخے (لکھنؤ حیدر آباد دکن) میں اس کا "نام شعلہ شوق" ہی ہے۔ . . . رام پور کے نسخہ کلیات میر میں بھی یہی نام درج ہے۔ اردو مثنوی شاہی ہند میں : ڈاکٹر گیان چند ، ص ۲۲۲ ، انجمن ترقی اردو ہند ، علی گڑھ ۱۹۶۹ ع۔
- ۳۱۔ معاصر ہند ، شمارہ ۱۵ ، ص ۴ ، نومبر ۱۹۵۹ ع۔
- ۳۲۔ عیارستان : قاضی عبدالودود ، ص ۱۸۳ ، ہند ۱۹۵۷ ع۔
- ۳۳۔ میر تقی میر : حیات اور شاعری ، خواجہ احمد فاروق ، ص ۴۳ - ۴۴ ، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۵۴ ع۔
- ۳۴۔ گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۱۰ ، دارالاشاعت پنجاب ، لاہور ۱۹۰۶ ع۔
- ۳۵۔ علمی نقوش : ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں ، ص ۱۴۹ - ۱۶۸ ، اعلیٰ کتب خانہ ، کراچی ۱۹۵۷ ع۔
- ۳۶۔ دلی کالج میگزین : (میر نمبر) مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۳۷۵ - ۳۷۹ - دلی ۱۹۶۲ ع۔
- ۳۷۔ عیارسیان : قاضی عبدالودود ، ص ۱۴۳ ، ہند ۱۹۵۷ ع۔ کلیات میر نسخہ رامپور میں بھی "مثنوی در ہجو مجد بقا" کے الفاظ ملتے ہیں۔ مقدمہ دیوان میر : مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ، ص ۹۹ ، سری نگر ۱۹۷۳ ع۔
- ۳۸۔ نکات الشعرا : ص ۷۹ - ۳۹۔ ایضاً : ص ۹۳ -
- ۳۹۔ تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۲۶ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع۔
- ۴۰۔ کلیات سودا : (جلد دوم) ص ۵۴ ، لوکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ ع۔
- ۴۱۔ کلیات میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، مقدمہ ص ۵۱ ، لوکشور پریس لکھنؤ ۱۹۴۱ ع۔
- ۴۲۔ کلیات میر : (جلد دوم) ص ۲۵۹ تا ۳۷۷ ، رام نرائن لال بینی مادھو ، الہ آباد ۱۹۷۲ ع اور "مرانی میر" مرتبہ سید مسیح الزمان ، انجمن محافظ اردو لکھنؤ ۱۹۵۱ ع۔

4386
**TARIKH
ADAB-E-URDU**

Eighteenth Century

by
Dr. JAMEEL JALIBI

Ph. D., D. Litt,

Vol. II

Part I

**EDUCATIONAL
PUBLISHING HOUSE**

Delhi - 110 006

۹۴۸

۴۴ - کلیات میر کے مختلف نسخوں کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ میر کے یہ مراثیے ، جو کلیات میر میں شامل ہیں ، سب کے سب میر کے نہیں ہیں ۔ ان مراثیوں کو میر سے منسوب کرنے سے پہلے یقیناً تحقیق کی ضرورت تھی اور ہے ۔ (ج - ج)

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۵۷۶ ”بسیار عزیزان تلاشِ تتبع زبانِ او کردند لیکن بہ آن نہ رسیدند ۔“
- ص ۵۸۰ ”اے پسر عشق بورز ۔ عشق است کہ دریں کارخانہ متصرف است ۔ اگر عشق نمی بود نظم کل صورت نمی بست ۔ بے عشق زلدی وہال است ۔ دل باخته عشق بودن کمال است ۔ عشق بسازد ، عشق بسوزد ۔ در عالم ہرچہ هست ظہور عشق است ۔“
- • •